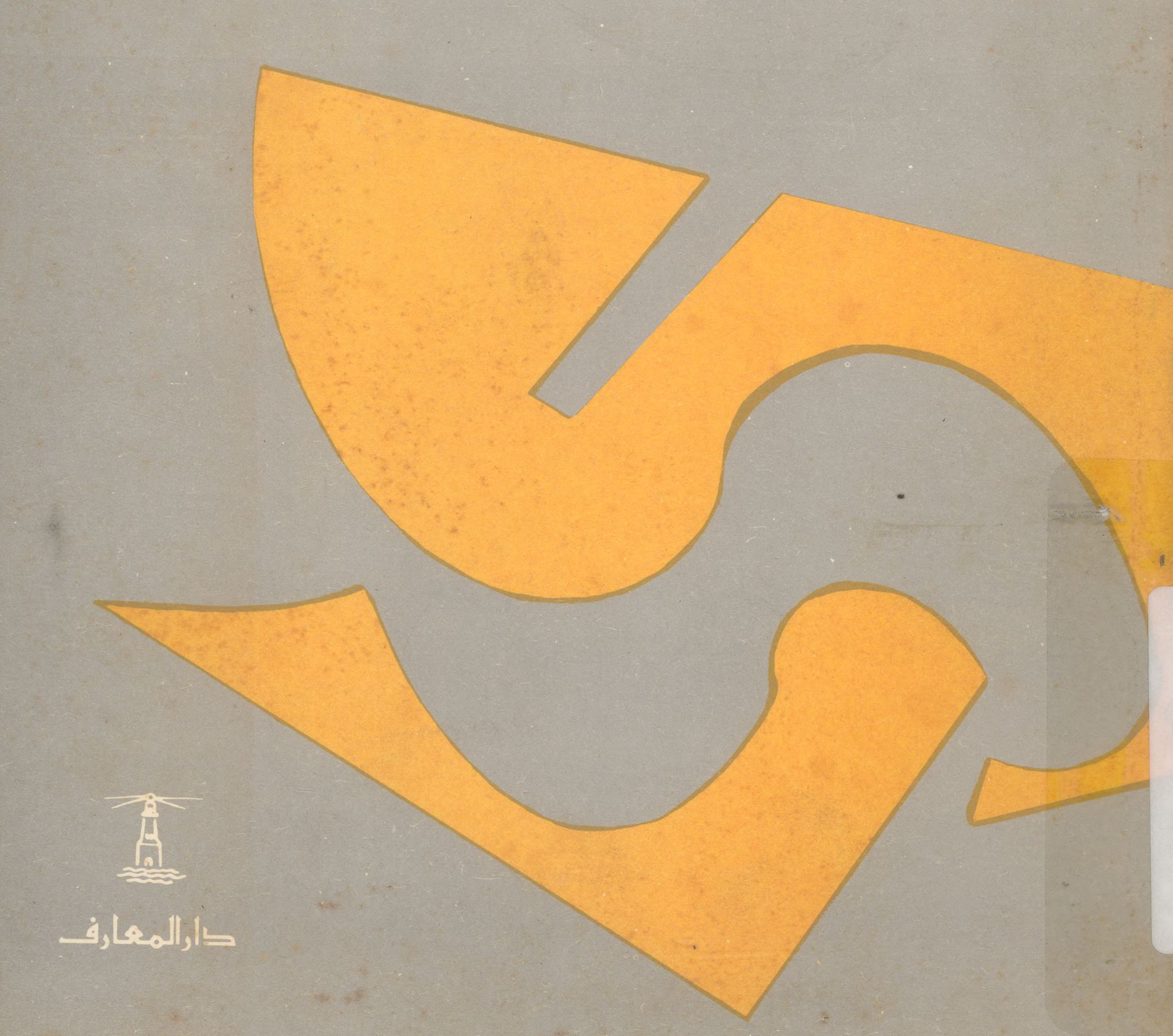
الدكتور محمد فتوح أحمد

واقع القصيدة العربية



دار المعارف

وَاقِعُ القَصِيدَةِ العَرَبِيَّة

الدكتور محمد فتوح أحمد
أستاذ الدراسات الأدبية
كلية دار العلوم - جامعة القاهرة

الطبعة الأولى
١٩٨٤



دار المعارف

تصميم الغلاف : منال بدران

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

مُفْتَتَح

ما يزال الشعر أكثر فنون القول العربى ثراءً، نقولها على الرغم مما وقر فى الأذهان من أن القصيدة العربية المعاصرة تعانى مرارة الانكسار، بعد أن مرّت على امتداد العقود المنصرمة من هذا القرن بأطوار تفاوتت بين روعة المدّ ولوعة الانحسار.

والحق أن واقع القصيدة العربية لم يتخلف عن واقع غيره من طرق التعبير الأدبى، وإذا كانت هذه القصيدة تجتاز واحدًا من المنعطفات الحادة فى مسيرتها الطويلة، فلا شك أنها ليست وحيدة فى هذا المقام، ومَنْ ذا الذى يستطيع أن يقرر - بملء الاطمئنان - أن واقع الرواية العربية يحظى بنفس القدر من الخصوبة الذى كان من نحو ربع قرن، وما يصدُق على الرواية قد يصدق - إلى حدّ مّا - على فن القصة القصيرة، وقد تزداد جرعة الصدق فيه إذا ما كان الحديث عن الأدب المسرحى.

إن القضية - فيما نخال - ليست قضية فن أدبى بذاته، وإن كانت فى الشعر أكثر خصوصية وتعقيدا، بحكم ما فى أعرافه وتقاليده من خصوصية وتعقيد، وهى عند التحقيق ذات وجهين؛ وأحد هذين الوجهين عام، تعكسه روح العصر، والإيقاع الحضارى السريع، ونبض التغير اليومى فى وسائل التقنيّة الصناعية ومستحدثاتها، وهو نبض يلهث إنسان العصر وراءه، وقد يلهيه هذا اللّهاث عن القيم الكامنة وراء هذا التطور، وعن تجلّيات هذه القيم فى الفنون المختلفة، وساعتها قد يحدث نوع من الاختلال فى التوازن المفترض بين حجم التطور القيمىّ وحجم التطور المادى؛ ومن ثم نخال أن هذا الجنس الأدبى أو ذاك يعانى من أزمة أو ما يشبه الأزمة، وما هى بأزمة جنس بذاته، ولا هى

أزمة أدب بعينه، ولكنها مضيق العصر بأكمله.

أما الوجه الآخر فربما كان أكثر تميُّزا وتحديدا، لأنه يتعلق بمسئولية **الدرس العلمى للأدب**، وبعبارة أكثر دقة: **بمسئولية النقد المنهجى** تجاه الكتابة الإبداعية، إذ لا مناص من الاعتراف بأن قسطا كبيرا من مهامّ الدرس الأدبى فى المؤسسات العلمية المختلفة منوط بترشيد عملية الخلْق الأدبى، وتسديد خطوات المبدعين، بقراءة ما ينتجون، ثم بالتصدّى لهذا الذى ينتجون بالتأويل والتحليل والتقويم، وفى هذا المقام ربما لحظنا ما يخيم على مناخ النقد الأدبى من رهْو ثقيل، شطر منه من قبيل القصور، وشطر آخر من باب التقصير؛ فبعض الطيور هاجر، وبعضها آثر أن يلق بالقلم، عُزوفًا أو رفضا، وآخرون يتخلصون من التبعة بإلقائها على كواهل المبدعين، نظرا للعلاقة الحميمة بين الانكماش النقدى والانكماش الإبداعى، وهكذا تتسع الحلقة، وتنماع المسئولية، وبدلا من أن يكون المضيق مضيقا نقديا، تصبح الأزمة أزمة أدب برمته.

من هذه الحقيقة ينبع الباعث الذى أملى بحوث هذا الكتاب، فهى جميعا تتناول - بشكل أو بآخر - «واقع القصيدة العربية» إيجابا وسلبا، بغْية تعميق ملامح الإيجاب ونفْى خطوط السلب، وإن كان هذا التناول متعدّد المحاور، فقد ينصرف إلى المداخل النظرية، كالحديث عن قضية المنهج، أو عن قيمة الشكل فى الشعر، وقد يتوجّه إلى الظواهر، كالبحث فى منجزات القصيدة العربية ومزالقها وآفاقها، وكالحديث عن توظيف المقدمة فى الشعر المعاصر، أو عن أنماط التشكيل بالموروث فى كثير من نماذج هذا الشعر، وقد يكون التعامل مع «واقع القصيدة العربية» من خلال نتاج شاعر بذاته، كتلك البحوث التى تناولت التجديد بالصورة فى شعر محمود حسن إسماعيل، أو تطوّر المرايا الشعرية فى إبداع نازك الملائكة، أو الأصوات الجديدة فى الشعر السودانى الحديث.

وكثرة بحوث الكتاب نشرت من قبل على شكل دراسات مستقلة فى الدوريات الأدبية والعلمية، ولكننى آثرتُ تقديمها فى هذه الصورة الكتابية الماثلة

لسببين، أولهما: أنها جميعا تعالج مادة إبداعية واحدة، هى القصيدة العربية المعاصرة، ومن ثم لا تعانى كثيرا من توزّع المنظورات أو انفصام الموضوعات، بل توفر قدرا لا بأس به من تناغم هذه وانسجام تلك، وثانيهما: أن جملة هذه الدراسات تنداح على مدًى زمنى غير شاسع الرقعة، فجلّها كتب أو نشر فى بحر الأعوام الخمسة المنصرمة، ومن ثم تضمن حدًّا أدنى من وحدة البصر العلمى، وتنجو - نوعًا مّا - مما يشوب هذا الضرب من الكتب من فجوات النظر، واختلاف المقاييس، وتضارب طرق المعالجة.

والحد الأدنى من وحدة البصر العلمى - كما يدركه هذا الكتاب - هو الاعتقاد بأن الأدب تشكيل باللغة فى المقام الأول، وأن معالجته بنفس منطقه، أى بطريقة أدبية، تقتضى ممن يتصدّى له أن يحلله تحليلا تكامليا، وأن يجعل قطب اهتمامه تلك المقومات التى تميزه عن غيره من بقية ضروب الإبداع، والتى جعلت منه «لغة» أوّلا، «وشكلا» ثانيا.

وإذا كان هذا الحد الأدنى من البصر لازما بالنسبة لأجناس القول بصفة عامة، فهو أشدّ لزوما بالنسبة للغة الشعر، فهى اللغة الأخصّ فى سلّم الأساليب الوظيفية، وتتميز بالتكثيف الشديد فى إيماءاتها، والتحنث البالغ فى انتقاء المواد وتنظيمها، ومن ثم تفترض فيمن يواجهها - بالقراءة والتحليل - قدرا من التوفّر والاحتشاد، يكون كفاء ما بذله مبدِعها من عناء ومكابدة، وما بثّه خلالها من مُعطيات جمالية وفكرية.

.. ترى هل كانت هذه السطور تقديما؟ إن كانت كذلك فلعل ما تقدمه يصلح عطاءً متواضعا فى محراب أعرق فنون العربية: الشعر، ذلك الشيخ المهيب الجليل.

العجوزة فى ٢٠ مارس ١٩٨٤

محمد فتّوح أحمد

المبحث الأول

عن قضية المنهج

قراءة القصيدة

أسارع من البداية فأقدم احتراسا ضروريا حول المقصود من عملية القراءة الشعرية، فهذه القراءة لا يراد بها تلك القراءة العجلى للعمل الأدبى بغية المتعة العابرة أو الاستطراف أو التسلية، كما لا يراد بها استقبال ذلك العمل استقبالا تلقائيا نابعا من الذوق الشخصى وحده، بل يقصد بها - على الأقل فى هذا المقام - ذلك الجهد الواعى الذى تمارسه الذات المثقفة حين تتلقى العمل الأدبى فتحاول ادراك العلاقات التى تربطه بمثل أعلى خاص، أو منحى فى الصياغة معلوم، كما تحاول اكتشاف كل - أو بعض - معطياته الجمالية، نافذة من خلال ذلك إلى إيماءاته النفسية والفكرية، ومن ثم قد ترتقى عملية التذوق - عند مرحلة من المراحل - إلى درجة النقد المنهجى المنظم أو «فن تمييز الأساليب»، وهو لب الدراسة النقدية الحديثة.

ولقد شهدت الساحة الأدبية فى الخمسينيات من هذا القرن حوارا لم يخفت صداه بعد حول أمثل المناهج لتذوق العمل الأدبى، وشمل هذا الحوار - ضمن ما شمل - مناقشات نقدية مستفيضة فى مفهوم الأدب ودلالته الاجتماعية وأثره فى تنمية الوعى الإنسانى بعامة، كما تطرق إلى جوانب حميمة الصلة بهذا المفهوم، مثل موضوعية الأدب وما تقتضيه من تكثيف المشاعر الذاتية للكاتب وتجسيدها من خلال الصور والمواقف والأحداث، بحيث تظهر فى النهاية معتمدة على الفكر الخالق لا على الانفعالات المباشرة، ومثل استقلال العمل الأدبى ومدى الحاجة إلى فهم هذا الاستقلال فى ضوء الملابسات التاريخية التى حفت بهذا العمل وبكاتبه، ومن هذه الملابسات ما يتعلق بشخصية الكاتب وأطوار حياته، ومنها ما يتعلق بروح العصر ومناخه الاجتماعى والثقافى، بل إن منها ما يتعلق بالتراث الحضارى العام الذى ينتمى اليه العمل الأدبى، باعتبار ذلك التراث خلفية فنية وفكرية تلهم بتقاليدها أصالة الكاتب، وتجعل لأدبه كيانا معترفا به داخل أدب أمته[1].

بيد أن هذا الحوار لم يحسم - وما كان له أن يحسم - الخلاف النظرى الناشب حول هذه القضايا، وبالتالى لم يفض إلى اتفاق وجهات الرأى حول مفهوم موحد أو شبه موحد لنظرية الأدب، وترتب على هذا أن مشكلة منهج التذوق الأدبى مازالت قائمة، لسبب بسيط، وهو أن الطريقة التى يقترب بها الناقد من موضوعه ممثلا فى العمل الأدبى ليست سوى اختبار تطبيق لوعيه النظرى بقضية الأدب كنشاط ابداعى، ووسائل هذا النشاط وغاياته، وهذا الوعى تتدخل فى تشكيله عوامل نسبية إلى حد ما، مثل طبيعة ثقافة الناقد، ومكونات ذوقه الخاص، وإلهامات عصره ومحيطه الاجتماعى، وانتماءاته المذهبية، سواء فى مفهومها الفكرى العام أو مفهومها الأدبى الخاص، وجميعها عوامل لا مناص من الاعتراف بأثرها فى تحديد وجهة الناقد الأدبى، ثم لا مناص من الاعتراف بأثرها كذلك فى بعض القضايا شديدة الصلة بمنهجه فى تذوق العمل الأدبى، ومن أبرز هذه القضايا وحدة العمل الأدبى أو ما اصطلح على تناوله تحت اسم الشكل والمضمون، وحيادية هذا العمل أو موضوعيته، ومدى استقلاله عن شخصية كاتبه وأطوار حياته وهموم بيئته وعصره.

وهنا قد يؤدى التحمس الشديد - ولا أقول المبالغة - فى طرح أحد جوانب النظرية، أو تغذية زاوية من زوايا المنهج على حساب الزوايا الأخرى، إلى رد فعل عكسى يتمثل فى التركيز على الجانب المقابل، وتاريخ الآداب حافل بهذا الجدل الدائم بين ما يظن أصيلا فى العمل الأدبى وما يظن إضافيا بالنسبة اليه، بين ما يعتقد أنه جوهر هذا العمل وما يحسب ثانويا فى تذوقه وتقويمه، وقديما كان إصرار الواقعيين على ربط الأدب بأفكار عصره ورد اعتبار الشعر «بتزويجه بالعلم» مدعاة لتطرف الرمزيين فى الاتكاء على إيحاءات الشكل الفنى ودعوتهم إلى خلق «لغة داخل اللغة» لينفسح أمامهم مجال البوح باختلاجات الذات وارتعاشات اللاشعور، ومضوا فى جهدهم هذا إلى حد التركيز على استغلال القيم الصوتية فى الكلمات، إذ كان يعتقدون - حسب ما يرى مالارميه- «أن الشعر يمكن أن يبدع أثرا جماليا يصل به التجريد إلى درجة

يكون الفهم فيها معطلا تقريبا، بينما تقوم الأصوات كما يقوم السياق الصوتى بكل العمل[٢]»، بل لقد وصل بهم التطرف فى هذا الصدد إلى درجة المناداة باستغلال القيم الإيحائية فى الشكل الكتابى بحيث يصبح المعول فى تلقى القصيدة على ترتيب الأحرف وأحجامها ومسافات الفراغ بينها، مما يستوجب قراءتها «قراءة أوركسترالية» كما يقولون، وهذه القراءة تقتضى من المتذوق أن يشمل القصيدة بنظرة كلية تتناولها أفقيا وعموديا فى آن معا، إذ ليست القصيدة حينئذ سلسلة من الكلمات المتتابعة تتابعا زمنيا، بل هى أشبه باللوحة ذات البعد المكانى الواحد!!

ومعنى هذا النموذج الذى سقناه من موقف الرمزيين لا يقتصر فقط على إبراز ما عسى أن يفضى اليه الإسراف فى التركيز على جانب واحد من جوانب العمل الأدبى، ولكنه - فوق ذلك - يضع أبصارنا على المنابع التى استق منها بعض أدبائنا عددا من تجاربهم المتطرفة فى شكل القصيدة الحديثة.

نقول هذا وتحت أيدينا مجموعة ضخمة مما كتبه بعض شعراء لبنان خاصة فيما أسموه « بقصيدة النثر »، حيث يلعب توزيع الكلمات، والفراغات الموجودة بين الأسطر، وشكل البيت مكتوبا مع قرائنه - يلعب كل ذلك دورا هاما فى عملية الإيحاء كما يتصورها كاتب القصيدة. واقرأ - ان شئت - هذا المقطع :

فَجْــأةً
بِرُعبه القديم
الطير الأسود يوقظكِ
صمْتُ المجداف
يسكُنُكِ[٣].

ثم تساءل عن الحكمة المفترضة - أو المفروضة - فى وضع الأبيات على

هـذا النحو دون ضـرورة موسيقيـة أو مـوضـوعيـة، وإذا لم تجـد مـا عسى أن يشفى تساؤلك، فلك أن تتخيل مستقبل هذا الفن الجميل - الشعـر - بل، ومستقبـل الأدب عامة، إذا تركنا أنفسنا - على كـلا المستويـين : الإبداع والتـذوق - أسرى الحمـاسة المفرطة لقيم الشكل وحده.

إن الأدب فن لغـوى من حيث إن أداة التعبـير فيـه هي اللغـة، هـذا حق، ولكن اطـلاق مثل هـذا القول إلى مـداه ربما انـطوى على صعـوبات مضـاعفة، وأولى هـذه الصعوبات أن اللغـة فى أصلها وسيلة اجتمـاعية نفعيـة بطبيعتهـا، وعناصـرها الأولى ألفاظ تتسم فى معظم الأحيان بمنطقية الدلالة ووضوحها وتحددها، أما التشكيـل الأدبى فينهض عـلى علاقـات لا نهائية ولا محـددة تتجلى فى مجمـوع ذلك التشكيـل المركب أساسا من وحدات لفظية نهائية ومحددة.

وربما أضيفت إلى هذه الصعوبة صعوبة أخرى تنبعث من أن اللغـة ليسـت أداة للتعبير فى الفن الأدبى فحسب، بل هى كذلك - وإن اختلفت الوظيفة - فيما عدا الأدب من فروع المعرفة العلمية والـدراسات الإنسـانية، ولعـل هـذا الجانب الأخير هو الذى حدا بالعالم اللغوى والناقد الأدبى المعروف ريتشاردز إلى التفرقة بين الاستعمال الرمزى والاستعمال الانفعالى للغـة، إذ يعـنى « الاستعمال الرمزى» تقرير القضايا، أى تسجيل الإشارات وتنـظيمها وتـوصيلها إلى الغـير، على حين أن « الاستعمال الانفعالى » « هو التعامل مع الكلمات بقصد التعبير عن الاحساسات والمشاعر والمواقف العاطفية[٤] ». وواضـح أنـه يقصـد بـالاستعمال الرمزى استخدام اللغة على مستوى المعـارف العلميـة أو الإنسـانية، كما أنـه لا يعنى بالاستعمال الانفعالى غير اللغة حين تستخدم على مستوى أدبى.

فاللغة فى اطارها العادى أداة توصيل، على حين أنها فى العمل الأدبى منبع إثارة وتحريك لأدق المشاعر والانفعـالات، وهـى فى الحـالة الأولى ذات وظيفـة دلالية ترتبط فيها الإشارات بمعانيها الوضعية ، على حين هى فى الحـالة الثـانية ذات وظيفة إيحائية تتخطى حدود التصريح والتقـرير والتسـمية المنـطقية، وهـذا

الإيحاء فى أرحب معانيه لا يتاح الا من خلال العلاقات التركيبية التى تتولد منها الصور الفنية، فالصورة الفنية هى - وحدها - القادرة على تمثيل المشاعر الذاتية وتجسيدها وتقديمها الى المتذوق بطريقة موضوعية تنفى عن العمل الأدبى طابع المباشرة والخصوصية المفرطة، وتجعله ذا قيمة جمالية بالنسبة الى المتلقى، كما هو ذو قيمة نفسية بالنسبة الى المبدع. فإذا أضفنا إلى ذلك عنصر الإقناع الذى توفره الصورة الفنية إذا صيغت صياغة أدبية مكتملة، استطعنا أن نجد أساسا لما ندعيه من أن جوهر العمل الأدبى هو التشكيل بالصورة، شريطة أن لا تفهم الصورة فى تلك الحالة بمعناها المادى الخارجى، بوجودها الواقعى المحدود صفة وحجما، بل هى الصورة وقد تمثلتها ملكة الفنان المبدع وأعادت تشكيلها ضمن هذه العلاقات اللامتناهية التى يطرحها السياق اللغوى.

والصورة الأدبية تبدأ من الواقع وتستمد منه، ولكنها لا تبقى من هذا الواقع إلا على مفرداته أو بعضها، وهذه المفردات بدورها تعتبر بالنسبة الى الفنان بمثابة المواد الغفل، يقوم بالحذف منها أو الإضافة اليها كما يقوم بتنظيمها فى إطار جديد لا ينسخ الواقع ولا يحاكيه، وفى ظل هذا الإطار الجديد قد تنتقل الأشياء من حدودها الزمانية والمكانية فيما يشبه الرؤيا، وقد تختلط اختلاطا غير خاضع لمنطق العالم الخارجى، ولكنه مشروط بمنطق النفس، ان كان للحالات النفسية منطق، «فليس من الضرورى - كما تقول اليزابيث درو - أن ترتبط الصور ارتباطا منطقيا، وانما توجه بقوة الحدس الى عواطف القارىء وأحاسيسه»(٥)، ومن ثم قد يبدو لنا وكأن المبدع يعبث فى صوره بالطبيعة وبمكونات العالم المادى، والحقيقة أنه لا عبث هناك، فليس من الضرورى أن تكون الصورة الأدبية نسخا جامدا للواقع، بل الأحرى أن يقال إن لها واقعيتها الخاصة، ولكنها واقعية من نوع جديد، حيث لا يعتد بالمادى والمحسوس الا بقدر ما يتركان فى نفس المتذوق من أثر.

من هذا المنطلق يمكن لمن يقرأ قصيدة الشاعر أحمد حجازى المسماة «سلة

ليمون» أن يقنع من الصورة بظاهرها، فيقف منها عند دلالتها الوضعية الضيقة، وقد يتدرج فى تذوقها واكتشاف إيماءاتها الموحية، فيظفر منها بما لم يظفر به سواه، فالشاعر ممن ينتمون بمشاعرهم وذكرياتهم إلى القرية، حتى بعد أن فارقها الى المدينة، وحين تقع عينه على سلة ليمون فى يد صبى محزون الصوت يستجدي نظرات المارة الى بضاعته الكاسدة، يثور فى وجدانه حنين كامن الى بيئته الأولى، ويتذكر كيف جاء إلى المدينة لأول مرة، بقلب فيه من هذا الليمون غضارته ونداه، ثم كيف ضغطت عليه حياة المدينة بأصابع لا ترحم، وليل لا ينام، وطرقات قيعانها من نار، مثلما أذبلت طراوة ثمرات الليمون المسكين بأشعة شمسها المسنونة :

سَلَّة ليمون غادرت القريةَ فى الفَجْرْ
كانتْ حتّى هذا الوقت الملعونْ
خَضْراءَ مُنَدّاةً بالطَّل
سابحةً فى أَمْوَاج الظِّل
أَوَّاه !
من روّعها ؟ !
أىُّ يدٍ جاعت قَطَفْتها هَذَا الفَجر !
حملتْها فى غبش الإصْباح
لشوارعَ مُخْتنقاتٍ، مزدحمات،
أَقْدام لا تَتوقّف ، سيارات ؟
مسكين !
لا أَحَدَ يشمّك ياليمون !
والشمس تُجفِّف طَلَّكَ ياليمون !
والْوَلد الأَسْمر يجرى لا يلْحق بالسيارات..
« عشرون بقرش . .

بالقرش الواحد عشْرون[٦]

فالصورة فى ظاهرها ترصد مشهدا من مشاهد الحياة اليومية فى المدينة، ولكن وضع هذه الصورة المركبة داخل الاطار العام لنتاج الشاعر، وملاحظة ما فيها من اشارات خاطفة الى الريف والمدينة ، وما يتخلل ذلك من تعاطف غير عادى بين الشاعر والليمون، هذا التعاطف الذى يصطبغ بنبرة مأساوية محضة، حين يشير الى تلك اليد التى «روعت» هذه الثمرة الغضة، والشمس التى جففت طلها، ثم التكرار فى نهاية الصورة وما يوحى به من هوان تلك الثمرة وقد أصبحت تباع«عشرين بقرش» بعد أن كانت عزيزة فى موطنها الأول «سابحة فى أمواج الظل» ، بكل ما عسى أن تولده المقابلة على هذا النحو من مفارقات مُرّة - كل هذا يتخطى بتلك الصورة حدود الدلالة الظاهرية المحدودة الى مستوى آخر، هو مستوى الإيحاء الباطنى العميق، حيث يرى الشاعر آلام رحلته المضنية - بدءًا من القرية حتى المدينة - فى رحلة الهوان التى مرت بها ثمرات الليمون بعد اقتطافها، فكلاهما - الشاعر والليمون - عانى وطأة الانتقال من البيئة الريفية فى القرية، بكل ما تعنيه هذه البيئة من نقاءوفطرة وانسجام، الى البيئة الحضرية فى المدينة، بكل ما تمثله هذه البيئة من ازدحام وقلق وآلية، وكلاهما - كذلك - هان فى محيطه الجديد حتى لم تعد له قيمة، فالأول يصلى هجير المدينة، ويفتقد فيها يدا تمتد بالود والصداقة، والآخر تجفف الشمس طله وعبيره فلا يجد من يشمه. وفى هذه الغربة المشتركة لا نعجب أن يبصر الشاعر فى سلة الليمون صورة لمشاعرة الخاصة، وان تفضى هذه الصورة الى مستوى من الإقناع والموضوعية يقصر عنهما التعبير المباشر.

ولقد يلاحظ فى بعض خطوات هذا التحليل استعانتنا بوضع الصورة« داخل الاطار العام لنتاج الشاعر»، حيث تلعب أحاسيس الغربة ومشاعر الضياع فى طرقات المدينة المزدحمة دورا غير منكور فى تجربة الديوان الأول لكاتب هذه القصيدة، وربما أفضى طرح الحديث على هذا النحو الى زاوية أخرى من زوايا

منهج التلقّى الأدبى لا تقل خطورة عن كل مـا مضى ، ونعـنى بـذلك قضـية وحدة العمل الأدبى واستقلاله، وكثيرا ما عولج الشطر الأول من هـذه القضـية - وحدة العمل الأدبى - تحت ما يسمى بمسألة الشكل والمضـمون، على حـين كان شطرها الآخر أحد محاور الحديث فيما يسمى بموضوعيةالعمل ومـدى صـلته بشخصية صاحبه وبيئته وعصره، بعد أن راجت فى الدرس الأدبى بدعة تحـويل النصوص الى مجرد وثائق تاريخية ونفسية، وبعد أن ذاع شـعار «الأسـلوب هـو الكاتب» ذيوعا لا حد له تحت تأثير كتاب ونقـاد المدرسـة النفسـية بصـفة خاصة.

وقد لا نجد حاجة الى الخوض فى تفصيلات ما يمس وحـدة العمـل الأدبى من هذه القضية، فالواقع أن ما كتب عنها فى الفترة التى ألمحنا اليهـا فى صـدر هذا المبحث لا يقتضى ممن يريد التفصيل أكثر مـن الـرجوع اليـه مبثـوثا فى تضاعيف الكتب والدوريات التى صدرت فى العقدين الأخيرين، ومنه يتضح أن الخلاف حول وحدة العمل الأدبى لم يعد نظريا بقدر مـا هو تـطبيقى، يتمثل فى تحـديد خطوات المنهج وترتيبها، ونقطة البداية التى يلج منها المتلقى إلى عالم النص، والوسائل التى يتعين عليه استخدامها.

وربما بدا فى هذه الملاحظة الاخيرة بعض التناقض مع مـا سـلفت الاشـارة اليه من أن منهج التلقى ليس سوى اختبار عملى لقـيم النـاقد الجماليـة ووعيـه النظرى، وهو تناقض يضيف صعوبة أخرى إلى الصـعوبات الـتى يعـانيها نقـدنا الحديث، لأننا أحيانا نستخدم نفس المصطلحات دون أن نعنى عناية كافيـة-بـل وربما دون عناية إطلاقا - بتوضيح ما نقصده منها؛ ومـن ثم قـد يبـدو - على المستوى النظرى - وكأننا متفقون على المبادىء الضروريـة لفهـم طبيعـة العمـل الأدبى، حتى إذا شرعنا فى تحويل هذا الفهـم الى ممـارسة فعليـة للنص بـرزت الفجوات بين المواقف والمناهج، وبرزت معهـا الحـاجة الملحـة الى معـاودة مصطلحات الدرس الأدبى ونفى ما قد يشوبها من عمومية وابهام.

انك لن تجد الآن سوى قلة قليلة من النقاد والمتذوقين، تلك التى ما تزال تؤمن بالفصل التقليدى بين الصياغة الفنية وقيمتها الفكرية، أو بين شكل العمل ومضمونه، ومع ذلك فالاختلاف مع هؤلاء ربما كان أهون من الاختلاف بين تلك الكثرة التى تتفق على وحدة هذا العمل، لأننا فى هذه الحالة الأخيرة مضطرون الى مواجهة نماذج عديدة من المعالجة النقدية : من يبدأ من المضمون ليرى كيف صاغه المبدع والى أى مدى وفق فى هذه الصياغة، ومن يبدأ من الشكل بغية الوقوف على مستويات الأداء وألوان التعبير ودلالاتها الفنية البحتة، ومن يفهم الوحدة المشار إليها باعتبارها حاصل جمع الطرفين، فهو يتناولهما على التوالى ، معتقدا بذلك انه قد أرضى وحدة العمل الأدبى حين استوفى كل عناصرها، قانعا منها بهذا التفسير الكمى الاستقصائى، وهو تفسير يفترض نوعا من التقابل بين الشكل والمضمون حين يوالى بينهما على هذا النحو، مع أن الفارق بينهما ليس فارقا حقيقيا بقدر ما هو فارق منطق بحت، ومن ثم فالعلاقة بينهما وبين العمل الأدبى ليست علاقة الجزء بالكل، وعلاقة أولهما بثانيهما ليست علاقة الظرف الخارجى بالمظروف الداخلى، ولا هى علاقة الكيف بالكم، بل إنها علاقة يمكن التعبير عنها من الناحية الجمالية الخالصة على هذا النحو الذى صاغه «هيجل» حين قال : ليس المضمون الا الشكل حين يتحول الى مضمون، وليس الشكل الا المضمون عندما يتحول الى شكل(٧). وهو قول تبدو أهميته فى أنه يلحظ ما بين هذين التصورين من طبيعة التفاعل الدائم والديناميكية المستمرة.

أما دعوى استقلال العمل الأدبى عن شخصية كاتبه وبيئته وعصره، فهى مقولة لا مناص من التسليم بها إذا فهمت فى حدود ما أشرنا اليه من موضوعية الخلق الأدبى وجهد الفنان فى تحويل انفعالاته الذاتية الى صور تتراءى من خلال الصياغة الشعرية، أو من خلال المواقف والأحداث والشخصيات القصصية والمسرحية، فالعمل الأدبى موضوعى بطبيعته، لأن المبدع يتأمل ويطيل

التأمل بغية العثور على معادل لأفكاره ومشاعره، حتى يتجنب التعبير عنها بطريقة مباشرة، ومن ثم تتوارى شخصيته خلف هذا « النقاب » الفنى . ثم إنها مقولة لا مفر من الاعتراف بمشروعيتها ما دام يقصد بها التصدى لظاهرة أصبحت بمثابة الشائعات الأدبية، وهى ظاهرة الغرام بتصيد شخصية الكاتب وتاريخ حياته من خلال أعماله الأدبية، والتدرج من ذلك الى الوقوف من النص الأدبى عند حدود دلالاته النفسية والاجتماعية والتاريخية ، ومن قبل هاجم « اليوت » تيارين فى النقد الأدبى كانا سائدين فى عصره، وهما نقد التأثريين من جهة، ونقد المدرسة النفسية من جهة أخرى، لأن كليهما يركز على الدلالة الشخصية أو النفسية للعمل الأدبى دون عناية كافية بمقوماته الفنية. ومن قبل أيضا نشر عالم الجمال الروسى « فيجوتسكى » كتابا أسماه : « علم نفس الفن[٨] »، بلور فيه بشكل مكثف قضية موضوعية الخلق الفنى واستقلاله، فى مقابل اتجاهين ما يزالان ذائعين حتى الآن : أحدهما يربط النتاج بالكاتب محاولا من خلال هذا النتاج اكتشاف شخصية مبدعه، والآخر يربط النتاج بمتذوقه. وفيجوتسكى يلاحظ - خلافا لهذين الاتجاهين - أن موضوع الدراسة ينبغى أن يكون العمل الفنى نفسه، وليس مبدعه ولا متذوقه، ومن أجل هذا ينبغى التركيز على بناء هذا العمل ، بدءا من شكله الفنى ومرورا بالتحليل الوظيفى لعناصره ومكوناته.

وأول ما يلاحظ على نظرة فيجوتسكى هذه - وهو ما يلاحظ أيضا بالنسبة لكل نظرة تنادى بحياد العمل الأدبى حيادا مطلقا - أنها تقطع الخلق الفنى عن أية عوامل مساعدة، سواء تمثلت هذه العوامل فى اعترفات المبدع أو ملاحظاته على ماأبدعه فى يومياته أو خطاباته أو مخطوطات العمل الأدبى ومسوداته، مع أن كل هذه الأشياء ربما كانت جليلة القيمة فى فهم طبيعة العمل ومسار العملية الإبداعية على وجه العموم.

ثم إن العمل الأدبى ، هذا الكيان الخاص، هذا التشكيل الصورى الموضوعى - مع استقلاله - غير منقطع الصلة بالمتذوق ومدى حساسيته ودرجة

إلمامه بالوسائل التى تفتح أمام بصيرته مغاليق العمل الفنى، فالعلاقة بين الأديب والمتذوق علاقة« حوار مستمر » كما يقول أناتول فرانس، وفى كل عمل فني يوجد الثابت - الموضوعى - كما يوجد المتغير الذى يتولد من اختلاف طبائع المتذوقين وثقافتهم، وهو اختلاف يتفاوت تبعا له نوع استجابتهم للعمل وحجم إحساسهم به وإضافتهم اليه، وهذ المتغير هو الذاتى فى عملية التذوق، بل ان بعض الأعمال الأدبية قد تفترض - منذ البدء - مشاركة ايجابية كاملة من المتذوق، وخاصة فى أجناس الأدب الموضوعية كالقصة والرواية والمسرحية، « حيث تطرح القضية فى بعض الأحيان طرحا سليما، ولكنها تبقى دون حل » على حد تعبير تشيخوف[٩]، الأمر الذى يحفز جهد المتذوق ويدفعه دفعا الى التفكير فيما طرحه الكاتب.

ولأن عطاء العمل لا يقاس بمقدار مابثه المبدع خلاله فحسب ، بل يقاس كذلك بمدى وعى المتذوق به، فان من الطبيعى أن تختلف درجات التذوق، فهى تبدأ من القراءة المباشرة لمعانى الأبيات وشرح دلالات الألفاظ أو نثر محتوى الرواية أو المسرحية والوقوف عند ما فيه من أفكار، ولكنها قد ترتقى الى مرتبة التذوق المنهجى المنظم فتنفذ إلى استنباط كل إيحاءات العمل من خلال التشكيل الصورى المركب، تماما مثلما يمكن لقارئ قصيدة« سلة ليمون » السابقة أن يقنع منها بظاهرها، فيقف منها عند دلالتها الوضعية الضيقة، وقد يتدرج فى اكتشاف إيماءاتها الخفية فيظفر منها بما لم يظفر به سواه، بل لقد يدرك من هذه الإيماءات ما لم يدركه صاحبها نفسه، فالذى يضع العقدة الحسابية ليس - أى بالضرورة - من يضع لها الحل الأمثل كما يقول بول فاليرى.

إن للعمل الأدبى قيمتين : قيمة مباشرة ، وهى نثر العمل أو جزؤه الكدر، وقيمة أخرى لا تفصح عن ذاتها مباشرة، بل تفيض أو تستقطر من خلال علاقات التشكيل وسياقه، وهذه القيمة الأخيرة لاتتاح إلا لمتذوق أوتى رهافة فى الحس الفنى، وثراء فى الأدوات والوسائل، وهنا تلعب المكونات

الثقافية والمعارف المختلفة دورا لا يستهان به، فالمتذوق ليس آلة استقبال صماء، بل هو وجود حى، هو محصلة مؤثرات تاريخية واجتماعية ونفسية بالغة التعقيد، هو كيان ثقافى يتلقى العمل الأدبى وفى أعماقه روافد قراءات قديمة فى علوم اللغة والنفس والجمال، أو علوم الفلسفة والتاريخ والاجتماع، ومن ثم لا مناص أن تنعكس هذه المؤثرات الثقافية على تذوقه للعمل الفنى شاء أم أبى، ولا مفر لنا نحن من الاعتراف بمشروعية هذا التأثير شريطة أن نضع أبصارنا باستمرار على هذه الحقيقة، وهى أن كل هذه الروافد ليست سوى عوامل مساعدة فى ثقافة المتذوق، أما وسائله الفنية فيظل لها المقام الأول طيلة عكوفه على تحليل العمل الفنى، ومن ثم ينبغى ألا يخلط المتذوق بين نتائج هذه المعارف « المساعدة » ومناهجها، فقارئ العمل قد يستعين ببعض نتائج علم النفس، ولكنه لا يستخدم منهج هذا العلم طريقة وحيدة للنظر إليه، وقد ينتفع ببعض ثمار التاريخ أو الفلسفة أو الاجتماع، ولكنه مضطر إلى هضم هذه الثمار وتمثلها مركبا ثقافيا وذهنيا داخل منهج أدبى يبدأ من النص وينتهى به.

وهنا قد تتفاوت درجات الإفادة من بعض هذه المكونات الثقافية بحسب طبيعة العمل ذاته، فمن يتصدى لإحدى قصص مارسيل بروست أو جيمس جويس قد يفيد من خلفيته فى الثقافة النفسية أكثر من ذلك الذى يتصدى - مثلا - لأحد أعمال زولا أو فلوبير، ومن يتناول مسرحية « شهرزاد » لتوفيق الحكيم قد لا يكون مضطرا إلى شحذ وعيه السياسى مثلما يفعل من يتناول مسرحية « النار والزيتون » لألفريد فرج، باعتبار هذه الأخيرة نموذجا للمسرح السياسى التسجيلى، ومن يقرأ إحدى غزليات ابن أبى ربيعة قد لا يحتاج إلى تلك الحاسة التاريخية التى يحتاجها دارس النقائض فى العصر الأموى، إذ إننا فى حالة النقائض بإزاء مركب فنى يستعين فيه الشاعر بكل معارفه عن خصمه وعشيرته، كما يستعين فيه بكل ثقافته فى أنساب القبائل العربية وأخبارها وأيامها، الأمر الذى يقتضى من القارئ أن يلقى هذا الجهد الابداعى بجهد

تذوق مماثل، لا يقل عن جهد الشاعر احتشادا وثقافة ووعيا، شريطة أن يظل لهذا جميعه دور الروافد المساعدة، وألا يطغى على الكيان الفنى للمنهج ووسائله، وإلا تحولت عملية التذوق إلى مصادرة على الخلق الأدبى بما ليس من طبيعته.

واختلاف درجات التذوق باختلاف طبائع المتذوقين وتفاوت إمكاناتهم الفنية واتجاهاتهم الأدبية والفكرية وحجم ونوع حصيلتهم الثقافية العامة - كل هذا يفترض منذ البدء قدرا من النسبية فى قيمة العمل الفنى، فقيمة هذا العمل - رغم استقلاله ككيان ابداعى خاص - ليست قيمة ستاتيكية مطلقة، وليست قيمة خارج الزمان والمكان، لسبب بدهى، وهو أن كلا من اطارى الزمان والمكان يمارس تأثيرا شديدا على المتلقى بحكم أنهما من مكوناته الاساسية. هل يمكن أن نتصور - مثلا - أن وعى القارئ المعاصر بمسرحيات شكسبير هو نفس الوعى الذى كانت تقاس به هذه المسرحيات حين ظهورها؟ وهل قيمة هذه المسرحيات فى نظر آخر موجات الكلاسيكية فى أوربا هى نفس قيمتها فى نظر الرومانتيكيين؟ كذلك الحال بالنسبة إلى شاعرنا الفيلسوف أبى العلاء المعرى، لقد كان مجمل الرأى فى أدبه محكوما - حتى عهد قريب - بقيمته كشاعر غنائى، فاذا بمركز الثقل فى دراسته ينتقل - وبخاصة على أقلام المستشرقين - إلى مكانته كأديب ذى موقف، وإلى ما يشف عنه عالمه الفنى من دلالات فلسفية وفكرية بالغة الأثر والخطورة.

ونفس الوضع يمكن أن ينطبق على الكاتب الروسى المشهور «ليف تولستوى»، فعلى حين كانت زاوية الرؤية تجاه نتاجه فى أوربا مرتبطة بانتمائه الواقعى، وتعاطفه العميق مع آلام الانسان، وقلقه أمام سر القدر المحتوم، نراه لم يعرف فى الشرق - مع بدايات القرن العشرين - إلا باعتباره داعية إلى العدل الاجتماعى وحرية المرأة، لأن هاتين القضيتين كانتا من أهم ما يشغل خواطر الشرقيين فى هذه الفترة. وهكذا تنعكس أصداء الزمان والمكان وروح

العصر بعامة فى خلفية المتذوق، وتمارس تأثيرها فى تحديد حجم ونوع ما يتلقاه من عطاءات العمل فنيا وفكريا، وهكذا أيضا نجد أنفسنا مع أناتول فرانس حين يكتب فى هذا المعنى : ليس ثمة حكم نهائى على العمل الأدبى وقيمته، ففى القرن السابع عشر اشارت أصابع الاتهام الى رونسار، وفى القرن الثامن عشر تأكد هذا الحكم، ولكنه سرعان ما تغير فى القرن التاسع عشر، ومن يدرى ماذا ستكون قيمة رونسار بالنسبة للأجيال القادمة[١٠] ؟ !

ولعلنا - بعد - لسنا بحاجة إلى إيجاز ماقلناه أو التوقف عنده باستنباط نتائج أو تحديد خطوات لما نحسبه الأمثل فى منهج التلقى الأدبى، فذلك مطمح لا تدعيه هذه الدراسة المختصرة، فوق أنه - من وجهة نظرنا - ربما زاد القضية تعقيدا، لكثرة ما خاضت فيها الاقلام واشتجرت وجهات النظر.

ان ما استهدفناه - فى التحليل الأخير - لا يعدو تسليط الضوء على زاويتين من زوايا الرؤية قد تكونان شديدتى الأثر فى عملية التذوق الفنى، وقد يحسن بنا - تبعا لهذا - أن لانسقطهما من اعتبارنا ونحن بصدد التماس الطريق نحو العمل الأدبى.

أما الزاوية الأولى فهى أن استقلال هذا العمل لا يقصد به - ولا ينبغى أن يقصد به - إلى قطع كل خيط يربط النتاج بصاحبه، فلقد رفع هذا الشعار فى مواجهة ميل جارف من بعض الدارسين إلى جعل هذا النتاج وثيقة نفسية مباشرة، وترجمة ذاتية لشخصية مبدعه دون عناية كافية بطبيعة الخلق الأدبى، من حيث هو تشكيل بالصورة داخل سياقها اللغوى. بيد أن هذا التشكيل بكل ما يعنيه من موضوعية لا يفترض محو أصالة الكاتب فى اختيار نمط تعبيرى دون نمط، وانتخاب عنصر من عناصر الواقع دون آخر، والميل إلى اتجاه أدبى بعينه، وفى هذا الصدد قد تفيدنا اعترافات الكاتب ويومياته وملحوظاته باعتبارها عوامل مساعدة فى اكتشاف العمل، وتلك وأمثالها أمور لا تشجع على الاعتقاد بأن موضوعية العمل الأدبى تعنى انقطاعه عن ذات مبدعه أو عن بقية نتاج

هذا المبدع انقطاعا مطلقا، ومن هنا يمر درس الأدب بمرحلتين لا تلغى إحدهما الأخرى، مرحلة التحليل بالنسبة للنص الأدبى فى ذاته، ومرحلة التركيب بالنسبة للنص داخل أعمال الأديب، ثم داخل الجنس الأدبى الذى ينتمى اليه من شعر أو قصة أو مسرحية، وإلغاء هذه المرحلة الاخيرة استنادا الى استقلال العمل وكينونته الخاصة هو إلغاء مستتر لما يخص دراسة الأجناس الأدبية التي تعتبر فصلا هاما فى كتاب النقد الحديث.

وأما الزاوية الأخرى من زوايا الرؤية فهى علاقة العمل الأدبى بمتذوقه، وهى علاقة جدلية لا تنقطع، أو هى علاقة أخذ وعطاء متبادلين، فالكاتب لا يسطر عمله فى فراغ، ولكنه يكتبه وفى ذهنه وعى بوجود القارئ الذى سيتذوق هذا العمل، بل أكثر من هذا ربما كان يكتبه وهو مدرك لنوعية هذا القارئ ومستوياته الاجتماعية والثقافية، وقد اكتشفت أخيرا بعض مخطوطات لأعمال دستويفسكى لاحظ عليها المؤلف بخط يده ملاحظات تنم عن هذا الإدراك وتؤكد مشروعيته، وما يعنينا هنا هو دلالة هذه الإشارات وأمثالها على أن جانب الابداع لا ينبغى - ولا يمكن - فصله عن جانب التذوق، ومن ثم يمكن تصور مسار العمل الأدبى على هذا النحو الذى نرجو ألا يفسده التبسيط الشديد : عملية الابداع، العمل الفنى الذى يتمخض عنه هذا الجهد الابداعى، التلقى.

على أن كلا من هذه الأطوار التى يتجلى فيها الخلق الأدبى لا يتم بمنأى عن الآخر ولا بمعزل عنه، بل إنها جميعا مجرد علاقات نسبية تكشف عن صلة العمل بمبدعه ومتذوقه على حد سواء، وتؤكد أن هذا العمل - رغم استقلاله - لا ينفى الدور النشط والإيجابى الذى يمارسه المتلقى فى استكناه أدوات الصياغة ووظائفها، واستنباط كل معطيات الصورة باعتبارها وحدة التشكيل الأدبى ومحور موضوعيته ومصدر كل ما فيه من طاقات الإيحاء والاقناع فكرا وشعورا ووجدانا.

مراجع وتعليقات :

(١) ترى بعض صور هذا الحوار فى مجلة «المجلة» وخاصة العدد الثالث والأربعين، حيث أثيرت القضايا المشار اليها وأمثالها بمناسبة صدور كتاب «ما هو الأدب» للدكتور رشاد رشدى، وقد مس الكتاب - على صغر حجمه - مسائل كثيرة منها فكرة المعادل الموضوعى An objective correlative، ومنها قضية استقلال الأدب بذاته عن كل غاية أجتماعية أو خلقية، ومنها التقليل من أهمية تاريخ حياة الكاتب فى دراسة نتاجه مبالغة فى الاعتداد باستقلال العمل الأدبى. وكلها قضايا اعتمد فيها الكتاب المذكور على كتاب الشاعر والناقد الانجليزى المشهورت. س. اليوت المسمى "Sacred Wood".

وقد أثار طرح هذه القضايا على هذا النحو خواطر بعض النقاد فكتب المرحوم الدكتور محمد غنيمى هلال فى عدد المجلة الآنف الذكر دراسة ضافية يحدد فيها مكان هذه الآراء من نقد اليوت والنقد العالمى، فى ضوء اعترافات اليوت نفسه فى كتابه المذكور، وكذلك فى ضوء المقدمة التى صدر بها الطبعة الثانية من هذا الكتاب سنة ١٩٢٨م، وفيها يرى اليوت أنه «مهما قيل فى استقلال الفن، ومهما اجتهد أهله فى الأكتفاء به غاية فى ذاته، فانه لابد أن يمس الخلق والدين والسياسة على الرغم من استحالة تحديد الطريقة التى يمس بها هذه المسائل»، ويخلص الناقد الراحل من هذا وأمثاله إلى التحذير من خطر الاتكاء على وجهة نظر خاصة دون ربطها بملابساتها التاريخية، بل وأحيانا دون ربطها بآراء صاحبها فى مراحل تفكيره الأخرى.

(٢) Bowra, The Heritage of Symbolism' London I959, P. 14

(٣) من قصيدة للأديب اللبنانى أنسى الحاج - مجلة شعر - شتاء ١٩٦٢م.

(٤) انظر ص ٧ من مقدمة مبادئ النقد الأدبى لريتشاردز - ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوى - القاهرة سنة ١٩٦٣م.

(٥) اليزابيث درو: الشعر، كيف نفهمه ونتذوقه - بيروت سنة ١٩٦١ - ص ١٠٨.

(٦) القصيدة من ديوان «مدينة بلا قلب» - ط٢ - القاهرة سنة ١٩٦٨م.

(٧) هيجل : مؤلفاته الكاملة - الجزء الأول ص ٢٢٤.

(٨) نشر هذا الكتاب سنة ١٩٦٥، ولكن كتابته ترجع الى أربعين سنة قبل هذا التاريخ، وقد كان الكتاب صاحبه من أقوى روافد التأثير فى نظريات الجمال والنقدالأوربى على وجه العموم.

(٩) التذوق الأدبى - مجموعة دراسات بالروسية صدرت فى ليننجراد سنة١٩٧١ - ص١٦.

(١٠) أناتول فرانس - المؤلفات الكاملة - الجزء الثامن ص٤٤.

المبحث الثانى

الشكل فى الشعر

الشكلية.. ماذا يبق منها؟*

١

يخيل لمن يتعقب تاريخ الظواهر الأدبية واتجاهاتها أنه بإزاء شريط من اللوحات والمشاهد ينسخ اللاحق منها سابقه، ويلغى الحديث فيها قديمه إلغاء مطلقا أو جزئيا، فلا يبق منظورا فى النهاية سوى المشهد الأخير.. بيد أن مراجعة هذا المنظور لا تلبث أن تكشف لنا عن الكثير، فهذا الجديد لم يلغ القديم بقدر ما ورث منه، وعناصر المشهد الأخير لم تبتكر من عدم، وكل ما حدث هو تحول فى مراكز الثقل التى تحتلها تلك العناصر، واختلاف فى زوايا الرؤية ومقادير الضوء التى تلقى على هذه النقطة أو تلك من رقعة المشهد، وحينذاك قد نتذكر على الفور ما قاله تينيانوف Tynianov - وهو واحد من أبرز وجوه المدرسة الشكلية - من أن التطور الأدبى لا يعنى التعاقب بالضرورة، بل هو لا يعدو أن يكون «تبادلا فى أنظمة الظواهر الأدبية[1]»، حيث تتناوب مواطن الأهمية بين التيارات الأدبية والنقدية، فيلمع أحدها حين ينطوئ آخر، دون أن يفضى هذا بطريقة آلية إلى موت ذلك الأخير أو فقدان تأثيره فى التيار الوليد.

ونريد فيما يلى أن نختبر صدق هذه المقولة فيما يتعلق بالمنهج الشكلى خاصة، ثم فيما يتناول صلة هذا المنهج باللغة الشعرية، على نحو أخص، فهذا المنهج النقدى رغم تميزه من حيث البيئة والظروف التاريخية التى نشأ فيها، لم يفقد صلته بالمناخ الأدبى السائد منذ مطالع هذا القرن، ولم ينفلت من بعض تأثيرات

---

* نشر هذا البحث بمجلة «فصول» - يناير سنة ١٩٨١

المودرنيزم الأوربى رغم محاولة التمرد عليها، كما أنه - وبنفس القدر - لم يخل من آثار باقية فى الساحة النقدية، وحتى بعد غيابه رسميا فى أواسط العقد الرابع من القرن، حين توزع أنصاره ما بين مراجع لنفسه أو مستدرك على مبادئه أو لائذ بحقول اهتمام ليست فى قلب الأدب وإن وقعت حوله، حتى بعد هذا الاهتراء الذى أصاب الشكليين كجماعة ونشاط منهجى منظم، نرى وفرة من قضايا تراثهم النقدى تنداح ضمن طرائق واتجاهات لم تفقد حرارتها بعد، الأمر الذى يتجلى بوضوح فى مبادئ حلقة «براج»، ثم فى دراسات البنية وتطبيقاتها فى ميادين المعرفة المختلفة.

٢

والحق أن هذا التراسل المتبادل بين فكر الشكليين وما سبقهم أو أعقبهم من تيارات لغوية ونقدية ليس بعيدا عن طبيعة الإطار الذى اختاروه لنشاطهم منذ البدء، فهم لم يطلقوا على أنفسهم اسم «مدرسة» كما هو الشأن فى المذاهب الأدبية الكبرى، وإنما كانت هذه التسمية من صنع من درسوا الحركة وأرّخوا لها فيما بعد، وهم لم يولعوا بعملية التنظير الفلسفى والجمالى التى تجعل من فكرهم تيارا محدد الملامح والتخوم، بل على النقيض من ذلك، كان أول ما أثار اهتمامهم نشاط مدرسة الصوتيات التجريبية Experimental Phonetics، ذلك النشاط الذى تعرض لمراجعات دراسية ونقدية شاملة من قبل أعلام الشكلية، أمثال: «تينيانوف»، «برنشتاين»، «ايخنباوم»، «جاكوبسون»، وهى مراجعات تنم عن محاور اهتمامهم وتشير إليها. هذا فضلا عن أن تراثهم من الدراسات والبحوث لم يخل من إيثار صريح لاستخدام مصطلح المنهج Method دليلا على طريقتهم فى التحليل النقدى وعنوانا لها، فها هو «بريك» يكتب (سنة ١٩٢٣) عن «المنهج الشكلى»، و«شكلوفسكى» يستخدم نفس المصطلح عندما يخوض فى الجدل الدائر حول هذا التيار (سنة ١٩٢٤)، هذا على حين آثر «ايخنباوم»

أن يمزج بين مصطلحى النظرية والمنهج فى دراسته «نظرية المنهج الشكلى» سنة ١٩٢٧.[٢]

لقد أفضت مرونة الإطار إلى مزيد من حرية الحركة فى الأخذ والعطاء، فحين تبلورت الشكلية فى العقد الثانى من هذا القرن فيما عرف اصطلاحا باسم «جماعة دراسة اللغة الشعرية Opoyaz»[٣]، تلك الجماعة التى اتخذت من مدينة «موسكو» مقرا لنشاطها اللغوى والنقدى، كان ما يزال ماثلا فى أذهان دعاتها وتحت أبصارهم حصاد الرمزيين الروس الذى نما نموّا ملفتا فى العقد الأول من القرن، وبدا وكأنه استقطاب لأبرز ما خلفته الرمزية الأوربية من مغامرات فى الشكل الأدبى بخاصة، وجاء كتاب «بيلى A. Bely» «الرمزية The Symbolism» الصادر سنة ١٩١٠م ليمثل على مستوى النقد ما مثله شعر «ألكسندر بلوك» من قبلُ على مستوى الإبداع، وهكذا يمكن الزعم بأن الشكليين إن تمردوا على الرمزيين فى محاولة «لتحرير الكلمة الشعرية من الاتجاهات الفلسفية والدينية المتصوفة التى أثقلها بها هؤلاء الرمزيون»[٤]، فقد اتفقوا معهم فى نقطة البدء على الأقل، نعنى تحرير الكلمة من إسار الدلالة الوضعية المسبقة، وربط هذه الدلالة بسياق الكلّ الشعرى، بل لقد اتفقوا معهم فيما هو أهم وأخطر، فى العناية البالغة بالجانب اللغوى والموسيقى فى القصيدة، وتوظيف الإيقاع والوحدات الصوتية والتركيبية بما يثرى الشكل الشعرى قبل كل اعتبار.

لقد كان مالارميه S. Malarme - ضمير الرمزية وشاعرها الأكبر - يرى الشعر مرتبطا فى أثره الجمالى بقدر ما يقوم به السياق الصوتى من عمل، وأنه لتحقيق الوضع الصوتى الكامل فى الجملة الشعرية ينبغى التخلص من نثرية اللغة وفوضى الألفاظ وتلقائية التعبير، ولا يتسنى ذلك إلا عن طريق ما يسمى «بإعادة الصياغة»، بحيث تصبح الكلمات فى انسجامها وتفاعلها كاللحن الموسيقى الذى ينجم عن اضطراب إحدى نغماته اضطراب إيقاع الجملة الموسيقية برمتها، ومن ثم فإن صدى الكلمة عند الرمزيين لا يتمثل فيما تعنيه، بل فيما

يوائمها ويتناغم معها من الكلمات تناغما صوتيا غير مقيد بحدود الدلالة الأولى، وبهذا جميعه تفقد وحدة القصيدة صلابتها التقليدية، فلا تعود مرتكزة على المنطق أو الواقع، بل تغدو وحدة سيمفونية تتنوع نغماتها بتنوع إيقاع الحياة النفسية لدى الشاعر، وان اتفقت جميعا من حيث عضويتها فى العمل الشعرى(٥)

ترى هل أوغلنا بعيدا عما نحن بصدده ؟ وهل هو محض مصادفة أن نرى هذه العناية البالغة بالجانب الإيقاعى مبثوثة فى تضاعيف الدراسات الشكلية بعد أكثر من ربع قرن؟ قد لا نصادر على ذكاء القارىء إذا أوحينا اليه بالعلاقة الحميمة بين الموقفين، ورغم ذلك ينبغى الحذر من المضى فى تبسيط الأمور إلى أبعد من هذا الحد، لأن الإيقاع الشعرى لدى الشكليين بمستوييه الصوتى والتركيبى لم يعد ظاهرة نسبية مردّها ذات الشاعر، بل غدا موضوعا لتحليل منهجى يتكىء على نتاج الدراسات الصوتية الحديثة، كما يتكىء على حقول اهتمام قد تبدو بعيدة عن الدراسة الأدبية كالرياضيات والإحصاء وحتى الفيزياء. لقد أضحى التحليل الإيقاعى على أيديهم «علما»، ونهض توماشيفسكى (سنة ١٩٢٣) ليقترح ما أسماه «علم لحن الشعر» (Intonation)، على حين ركز «برنشتاين» اهتمامه على طريقة «الإنشاد»، تلك الطريقة التى تعتمد على نغمات البدء والوقوف ونبرة الأستفهام والجواب ومساحة الزمن سرعة وإبطاء وهكذا. وعنده «أن التأويل الإنشادى للعمل الشعرى يمكن أن يقارن - فى أهميته ومنهجيته معا - بطريقة الموسيقى فى تلحينها لنص أغنية أو كلمات نشيد»(٦).

لقد أفضى بنا الحديث عن الأثر الرمزى إلى نقطة كان التدرج الطبيعى يستوجب تأخيرها، ورغم ذلك يقتضينا المقام ألا نترك ذلك الخيط الأخير دون وقفة متأنية، ذلك أن النظرية الموسيقية التى أشار «برنشتاين» إلى طرف منها تقوم على افتراض أن الإيقاع الشعرى يماثل الإيقاع فى الموسيقى، وهى من ثم تربط الزمن الشعرى بالزمن الذاتى للمنشد، وتصرف اهتمامها إلى الطرق التى بها نخفض الصوت أو نعلو، ونسرع أو نبطىء، ونمدّ أو نقصر، وقد تكون طرق

كتلك بالغة القيمة فى تغذية الإيقاع، وبخاصة إذا اقترنت بالتجربة المعملية ومحاولة الاستقصاء الموضوعى، بيد أنها لا تخلو - فى التحليل الأخير - من ذاتية، لأنها ترتكز إلى تأويلات إنشادية يلعب اختلاف الأفراد دورا خطيرا فيها، وقد يخطىء المنشد وقد يصيب، وقد يضيف عناصر أو يحذف أخرى، الأمر الذى يؤدى إلى اهتزاز النمط الإيقاعى فى جملته.

بيد أن هذه الفجوة الذاتية فى التأويل الإنشادى ما تلبث أن تضيق كثيرا حين ينظر إليها فى ضوء استدراكات الشكليين على نظرية «الوزن الشعرى»، فالخطأ فى التأويل قد يكون مؤثرا فى ظل نظام وزنى يعتمد على وحدة التفعلية، سواء اعتمدت هذه التفعيلة على النبر أو طول المقاطع اللغوية، ولكن الجديد هنا أن الشكليين لم يعتبروا التفعيلة وحدة وزنية حاسمة فى هذا المقام، «فالوحدة الأساسية فى الإيقاع ليست التفعيلة، وإنما هى البيت كله، وليس للتفعيلات وجود مستقل، وهى لا توجد إلا حسب علاقتها بكامل القصيدة[٧]»، وهكذا يمكن القول بأن نبرة الإنشاد أو طريقة الإلقاء إن أسهمت فى تلوين الإيقاع داخل البيت، فإنها تظل محكومة بعلاقة توتر دائم بينها وبين وزن البيت، ثم بينها وبين إيقاع القصيدة فى جملته، وهكذا - أيضا - يصبح الشعر ضربا من «العنف المنظم» يرتكب بحق اللغة اليومية، فالوزن نمط، والإيقاع العادى للكلام حافز، وإذا كان النمط بطبيعته سكونياً فإن الحافز الإيقاعى ديناميكى، وهو يؤثر فى اختيار الكلمات وتركيبها، ومن ثم فى المعنى العام للشعر[٨].

٣

وإذا كانت الشكلية فى خطواتها الأولى لم تخل من أصداء الرمزية، فإنها بالمثل لم تكن بعيدة بسمعها وقلبها عن صيحات التجديد التى غمرت الساحة الأدبية فى أوربا كلها مع مطالع القرن، وكان رجع هذه الصيحات فى الأدب

الروسى غامرا، فبالإضافة إلى النزعة المستقبلية Futurism التى رادها فلاديمير مایاكوفسكى، نرى عددا غير قليل من الأدباء والشعراء يتحلقون حول مجلة أطلقوا عليها اسم إله الفن لدى الأغريق - «أبولو»[9] - موحين بذلك إلى ما يميز نتاجهم من ولوع بالماضى، ورغبة فى العودة بالشعر إلى منبعه الأول من الفطرة الإنسانية والطبيعة البكر، ولم يكن محض مصادفة أن تضم هذه المجلة بين كتابها أسماء ستكون فيما بعد من أعمدة المنهج الشكلى أمثال: «ايخنباوم»، «توماشيفسكى».

ولن نمض بعيدا فى تعقب المنظور التاريخى لتيار الشكلية، إذ تعنينا فى المقام الأول انعكاساته على الفكر النقدى المعاصر، ويكفى أن نشير هنا إلى مرحلتين بارزتين فى مسار نشأته وتطوره تبدأ أولاهما بكتيب صغير الحجم لفكتور شكلوفسكى نشر سنة ١٩١٤م تحت عنوان لا يخلو من غرابة: «بعث الكلمة»، الذى قصد به إلى انعاش دور الكلمة فى التركيب اللغوى، والنظر اليها باعتبارها كيانا حيًا له ذاتيته واستقلاله، وإذا كان التحليل النقدى التقليدى يعمد إلى «تحجير» الكلمات حين يردّ كل قيمتها إلى ما تدل عليه، فإن التحليل الشكلى يتوجه إلى هذه الكلمات من حيث هى «الواقعة الأدبية» بكل زخمها وحدّتها ورهافتها.

لقد صيغت فى هذا الكتاب - لأول مرة - الأقانيم المبكرة لجماعة دراسة اللغة الشعرية، تلك الجماعة التى قدمت المنهج الجديد وأضفت عليه الصبغة العلمية المنظمة، وما لبثت دراساتها التالية أن عمقت هذه الصبغة وحددت مناطق اهتمامها تحديدا قاطعا[10]، ففى موطن القلب من هذا الاهتمام كانت اللغة الشعرية، بحسبانها - من وجهة نظرهم - قسيما شديد الوضوح والتميز عن لغة النثر، فلكل منهما نظامه على مستويات التحليل المختلفة، كما أن لكل نظام لغوى منهما وظيفته، فالأول فنى يحمل قيمته فى شكله، والثانى «علمى» يستمد قيمته من وظيفته فى نقل الدلالة والقدرة على التوصيل.

ومع مفرق العقدين الثانى والثالث من هذا القرن تبدأ جماعة الشكليين حقبة جديدة من مسيرتها التى لم تستمر طويلا، فيحدث نوع من الاندماج بينها وبين «مدرسة موسكو اللغوية»، ويكون من نتيجة هذا التزاوج العلمى أن ينضم إلى تيار الشكلية بصفة رسمية كل من الناقدين اللغويين الشهيرين: «رومان جاكوبسون R. Jakobson»، و«ج. فينوكور G. Vinokor»، ويعاد تنظيم الجماعة فى إعلان ذى دوىّ تنشره مجلة «حياة الفن»(١١)، وتصدر عنها وفرة من الكتب والدراسات النقدية واللغوية تخطت فى تأثيرها نطاق المحلية الضيقة، واستطاعت - فيما بعد - أن تشكل حجر الزاوية فى دراسات حلقة «براج» اللغوية، ثم فى نظرية «البنية» بوجه عام، ولاشك أن شخصية «جاكوبسون» بنشاطه الموفور، وانتقالاته الأسطورية بين موسكو وبراج وأمريكا قد لعبت دورا رائدا فى اندياح آماد هذا التأثير.(١٢)

لقد بلغت الشكلية ذروة ازدهارها فى أواسط العشرينيات، بيد أنها وقد رفعت لواء الشكل الأدبى دون أن تكترث كثيرا بمدلولاته السياسية والاجتماعية، لم تنج من قوارص النقد الرسمى الحاد، الذى بدأ ينوشها من هذا الجانب بصفة خاصة، كما لم تنج من اهتراءات داخلية مبعثها عدم وحدة الرأى بين دعاتها، ولم يكن هذا أو ذاك ليمضى دون نتيجة، فما يكاد العقد الثالث ينصرم حتى تبدأ موجة من المراجعات الذاتية والاستدراكات على بعض مفاهيم المنهج، وبخاصة فيما يتعلق بالبعد الاجتماعى فى النشاط الإبداعى والوظيفة الاجتماعية للفن، وتمتد هذه المراجعات حتى تشمل التدقيق - إن لم يكن الشك - فى دلالة بعض المصطلحات الأساسية مثل «لغة الشعر»، فنحن من هذه اللغة لسنا بإزاء نمط قولىّ واحد، بل نحن - حسب ما يرى جاكوبنسكى - أمام عدد من «الأساليب الوظيفية» يختلف فيها الشعر الملحمى عن الشعر الغنائى، كما يختلف الشعر الخطابى عن شعر الأغانى، وهكذا تبدو مجالات استخدام اللغة الشعرية متنوعة بتنوع وظائفها.

وإذا كانت الوظيفة عبارة عن شكل اجتماعى يدخل فى دائرة ارتباط مع الأدب عن طريق اللغة كما يتصور الشكليون، فإن معنى ذلك أنهم فى استدراكاتهم، قد قطعوا شوطا طويلا فى التراجع عن نقاء الشكل الأدبى واستقلاله، ولعل «شكلوفسكى» كان يستشعر هذا المعنى حين وقف ليحاضر سنة ١٩٣٠م فلم يجد لمحاضرته عنوانا سوى أنها «تذكار غلطة علمية»، وسواء أكان حديثه ذاك اعترافا بالخطأ، أم حسرة على الظروف التى ألجأته إلى الارتداد عما لم يكن ليرتّد عنه، فإنه فى الحالتين واحد من النذر التى آذنت بانحسار مدّ الشكلية بعد رحلة ناهزت العشرين عاما.. رحلة تركت - على قصرها - أثرا واضحا فى مناهج التحليل الأدبى، وخلفت بحوثا متميزة فى حقول البنية الصوتية والتركيبية والإيقاعية للغة الشعرية، كما كانت نواة دارت حولها الدراسات البنيوية فى شتى أصقاع أوربا، ووصلت بطريق مباشر إلى فكر أعضاء **حلقة «براج»** اللغوية[١٣]، ومبادىء**مدرسة النقد الجديد** فى أمريكا، وهيأت المجال - فى النهاية - لاستغلال بعض الطرق الرياضية والإحصائية والمعملية فى النقد الأدبى الحديث.

٤

كانت معركة الشكليين منذ البداية فى **«فنية الشكل الأدبى»**، وفى معركة كهذه لم يكن مستغربا أن يكون المعوّل على ما به يصير هذا الشكل شكلا، على أدبية الأدب من حيث هو فنّ باللغة فى المقام الأول، ومن ثم تمثلت نقطة الارتكاز لديهم فى طرق البحث الفيلولوجى وقضايا علم اللغة بخاصة، واستأثرت الأشكال الصوتية منهم بتجارب وإحصاءات متنوعة عن عدد الأصوات المترددة، وعدد مرات التردد، والنظام الذى بموجبه تتابع الأصوات فى الفئات المعادة، ومركز الأصوات فى الوحدات الإيقاعية، ثم دور القافية

باعتبارها نموذجا من نماذج التردد الصوتى، وأخيرا دور المستوى الصوتى جميعه فى بنية العمل الأدبى[١٤].

ومع أهمية هذا المستوى، فانه لا يمثل سوى طبقة واحدة فى نسيج معقد ومتعدد الطبقات، أما الطبقة الثانية فتمثلها **وحدات الدلالة** التى تشير اليها الكلمات مفردة، حتى إذا ما اتّسقت هذه الكلمات فى بنيات الجمل والتراكيب أمكننا أن نتحدث عن مستوى ثالث هو **مستوى البنية النحوية**، ثم مستوى رابع هو **المستوى الصورّى** الذى تتجسد به ومن خلاله وحدات الصور الجزئية، كما تتجسد به ومن خلاله تشكيلات المواقف والأحداث والشخصيات، ونتيجة لأن العلاقة بين هذه المستويات ليست علاقة سكونية جامدة، بل هى علاقة تفاعل وظيفى بين الجزء والكل، بين الوحدات الصغرى والأنساق الكبرى، فإن خصائص المعانى فى اللغة الشعرية ليست حاصل جمع هذه الوحدات، وإنما هى - فى التحليل الأخير - خصائص للنظام الذى تم به تنسيق هذه العناصر[١٥].

وواضح أن هذه القيم التدرجّية فى العمل الأدبى تتجاوز فكرة الفصل التقليدى بين الشكل والمضمون، بين الأسلوب الأدبى وما يظن محتوى له، فالأدب فى حقيقته ليس إلا **طريقة للتأليف** بين المستويات المشار اليها، ومعالجته بنفس منطقه، أى بطريقة أدبية، تقتضى ممن يتصدى له أن يحلله تحليلا تكامليا، وأن يجعل قطب اهتمامه ذلك الشكل الذى انتظمت من خلاله تلك العناصر المتدرجة، «والشكل الفنى لا يتحقق أساسا إلا بفضل التأليف بين الأصوات، ثم الكلمات، ثم التراكيب فى نظام معين[١٦]»، أما الأفكار المجردة والدلالات السياسية والاجتماعية فلم تحظ فى التحليل الشكلى - على الأقل فى مراحل تطوره الأولى - بكبير اكتراث.

وليس من شك فى أن أرق الشكليين تجاه **التوازى المفترض بين**

الشكل والمضمون هو الذى أفضى بهم إلى هذا المنعطف الأخير، وليس من شك أيضا أن موقفهم تجاه هذا المنعطف لم يكن يخلو من منطق، فإذا زعمنا بأن الشكل - فى مفهومه التقليدى - يضم الوسائل اللغوية التى يُتذرع بها إلى التعبير عن المضمون، وأن ذلك الأخير يضم محتويات تلك الوسائل من أحداث وشخصيات وأفكار وانفعالات، فسوف نجد أنفسنا إزاء مأزق حقيق، لأن تلك الأحداث والشخصيات إن فصلت عن الطريقة التى يتم بها تنظيمها فى عمل أدبى لم تعد لها قيمة فنية على الإطلاق، وما هذه الطريقة فى النهاية سوى شكل، كما أن تلك الأفكار وهذه الانفعالات ليست قيما مجردة، بل هى ما عبّرت به الشخصيات فى مواقف محددة من العمل، وهذا التعبير أيضا شكل، ومن ثم لا يبقى أمام دارس العمل الأدبى - من منطلق شكلى - إلا أن يتبصر فى الطريقة التى تم بها تنظيم وحدات هذا العمل، والنسق الصياغى الذى جعل من هذه الوحدات واقعة فنية حية.

ولقد كان تصور الشكليين للظاهرة الأدبية على هذا النحو مقدمة أفاد منها «البراجيون» وطوروها تطويرا لا يخلو من أصالة، فإذا كان الشكليون قد فرقوا بين لغة الشعر واللغة العملية النثرية، ورأوا فى الأولى إحياء للكلمات وتكثيفا لدلالتها حين تنتعش من خلال إيقاع القصيدة، بعد أن تحجرت وجمدت فى واقعها اللاشعرى، فقد فرق البراجيون بدورهم بين اللغة والواقع، بين اللغة باعتبارها نظاما كليا، والأحداث الكلامية واللهجات الوظيفية باعتبارها تنفيذا لهذا النظام وإعمالا له، واللغة فى تصورهم - وطبقا لعالم اللغة السويسرى فرديناند دى سوسير - تختلف عن الكلام، فاللغة مجموعة القواعد والوسائل التى يتم التصرف اللغوى طبقا لها، والكلام هو الطريقة التى تتجسد من خلالها تلك القواعد والوسائل فى موقف بعينه، ولوظيفة بعينها، ومن التفاوت الوظيفى بين هذه الطرق الأدائية تنبثق نظرة أخرى إلى اللغة الأدبية باعتبارها أكثر تميزا وخصوصية من لغة الحياة اليومية، إذ تقنع تلك الأخيرة من الوظائف اللغوية

بخاصية شديدة التواضع، هى خاصية التوصيل أو الإبلاغ.

ونعتقد أن تلك النقطة الأخيرة هى التى تفسر لنا سر الاهتمام الشديد من قبل الشكليين بلغة الشعر، فهى اللغة الأخصّ فى سلم الأساليب الوظيفية، والعناية فيها ببنية الرمز اللغوى تطغى كثيرا على حجم العناية بالمرموز، كما أنها ليست أتوماتيكية الطابع من حيث استغلال الوسائل اللغوية، بل تتميز بالتقطير الشديد فى انتقاء المواد وتنظيمها، ومن ثم يمكن القول بأن لها أعرافا خاصة لا يمكن أن تهاجم أو تنتقد بسبب تجاوزها للمستوى اللغوى العام، بل أكثر من هذا، قد تبدو اللغة الشعرية - أحيانا - وكأنها إخلال منهجى منظم بالأعراف اللغوية، ولا يتمثل هذا الإخلال فيما يسمى بالضرائر الشعرية وتجاوزاتها الصرفية والنحوية فحسب، بل يتعداه إلى الطابع المجازى الذى تتسم به هذه اللغة، إذ هو طابع يلتوى بالدلالات الوضعية الأولى للكلمات، ويلد منها بالمزج والتركيب والحذف والإضمار دلالات فنية ثانوية، هى بمنطق الشعر أهمّ وأولى من تلك الدلالات اللغوية الوضعية.(١٧)

٥

ولعله قد اتضح - من ثمة - أن مقولة «الطريقة» فى إطلاقها ثم فى تطبيقها على بنية العمل الأدبى كانت حجر الزاوية فى النقد الشكلى، فقد أعانت رواده على الفكاك من أسر التوازى العتيق بين الشكل والمضمون فى الظاهرة الأدبية، وهى ظاهرة عضوية متكاملة بطبيعتها، وعضويتها تقتضى بالضرورة أن يكون التأثير الجمالى مرتبطا بها ككل، ومتعلقا بها كواقعة ماثلة، وليس كمشروع مفترض، واذا كنا نقبل التفرقة بين اللغة والكلام، فإننا بالمثل - وبمنطقهم - ينبغى أن نقبل التفرقة بين مكونات العمل الأدبى وهى مادة صماء، وهذه المكونات بعد أن تتخلق نظاما حيا من التراكيب والعلاقات، فهى فى الوضع الأول فى حالة غياب جمالى كامل، وهى فى الوضع الثانى فى حالة

حضور جمالى كامل، وهى فى وضعها الأول لَقيَات مهملة لا قيمة أدبية لها، على حين أنها فى وضعها الثانى تستمد قيمتها من النسق الفنى الذى يؤلف بينها، وما أشبه البون بين الوضعين بالبون بين وجود الشىء بالقوة ووجوده بالفعل، فهو بالقوة مجرد مشروع، وهو بالفعل واقعة وأداء.

بيد أن هذا التصور الشكلى للعمل الأدبى لم يحافظ على نقائه طويلا، فما لبث أن تعرض لمراجعة شاملة من قبل الجيل التالى من النقاد، بل ومن قبل بعض الشكليين أنفسهم، وها هو «تينيانف» يعترف صراحة«بأن الحياة الأجتماعية تدخل فى ترابط مع الأدب بمظهرها الكلامى قبل كل شىء»(١٨). ولكن هذا الاعتراف - وأمثاله - كان من الإجمال بحيث اقتضى مزيدا من التفسير للكيفية التى يتم بها هذا الارتباط بين الأدب والوظيفة الاجتماعية، ومن هذا التفسير انبثقت مقولتان فى ديناميكية العمل الأدبى، احتفظتا بما فى مقولة «الطريقة» الشكلية من كلية هذا العمل وتوتر العلاقات بين عناصره، ثم أضافتا إلى هذه الطريقة ما يختص بتولد الدلالة الفكرية والاجتماعية من هذه العلاقات والعناصر.

مقولة الشكل الخارجى والشكل الداخلى: العمل الأدبى حسب هذه المقولة يتشكل أيضا من مستويات، فى مركز النواة من هذه المستويات تتخلّق فكرة العمل وموضوعه، وعلى سطح هذه النواة تتخلق درجتان تعبيريتان يمكن أن نصطلح على تسمية الخارجية منهما بالشكل الخارجى، وأن نصطلح على تسمية الداخلية منهما بالشكل الداخلى، فالأول هو مجموعة الوسائل التى يمكن بوساطتها إبداع نسيج لغوى يخضع فى تكوينه وتنظيمه لمقتضيات الشكل الداخلى، ومن هذه الوسائل ما هو صوتى مثل: القافية، تجنيس أواخر الكلمات أو بداياتها، ومنها ما هو عروضى يرجع إلى الوزن الشعرى وسماته المقطعية والزمنية، ومنها ما يتعلق بالتراكيب وطرق صياغتها، كما أن منها ما يتعلق

بتناسب أجزاء العمل، كالاطّراد، المفارقة، تشعيب الأداء القصصى بين الوصف والحوار، وتوزيع الأداء المسرحى بين الحوار وملاحظات المؤلف، وما إلى ذلك.

أما الشكل الداخلى فهو نظام الصور الفنية الصادرة أساسا عما يدعى بطاقة التخيل، ابتداء بالصور الصغرى أو المجهرية، المتمثلة فى التشبيه والمجاز والكناية ونحوها، وانتهاء بالصور الكبرى، صور الشخصيات والطبائع وما بينهما من صلات تبادلية. إن الناقد - حسب هذه المقولة - يبدو كمن يذرع درجات سلم صعودًا وهبوطًا، فالنواة الفكرية تلعب دور النظام التحتى الذى تنتشر منه الدلالة من مستوى إلى آخر حتى تزخم مناخ العمل كله، كما أن تنظيم المادة الكلامية وتحويلها إلى ما يسمى بالشكل الخارجى ينتج ما يدعى بالعلاقة المنعكسة، حيث تولد البنية الداخلية من تلك البنية الخارجية، الأمر الذى يصحح مسار الرسالة الدلالية، ويؤدى فورا - وفى ذات الوقت - إلى تغير جذرى فى طبيعة النواة الفكرية.

إن قيمة هذه المقولة فى التحليل النقدى تبدو واضحة فى تحديد دور كل عنصر من عناصر العمل الإبداعى، ومن ثم يكون تفاوت الأنواع الأدبية بتفاوت حظوظها من هذه العناصر، ففى الشعر يحتل الشكل الخارجى ثقلًا نوعيا أكبر بكثير مما هو فى النثر، وفى الرواية التعليمية يمارس الموضوع دورًا يفوق نظائره فى بقية الأجناس الأدبية، وهكذا[١٩].

ورغم ذلك لم تنج هذه المقولة من غموض ، وظلت العلاقة بين الشكلين الخارجى والداخلى غائمة رجراجة، كما ظل مصطلح النواة شاحب الملامح، فهل هو مقصور على الدلالة الإعلامية التى تلدها بنية الرموز والتراكيب والصور؟ أم هو يستوعب - بالاضافة إلى ذلك - الدلالة الميتافيزيقية وفلسفة الكاتب ونظرته إلى الوجود على وجه العموم؟ تلك المحاذير وأمثالها دفعت إلى منطقة الضوء مقولة أخرى مازالت تستأثر باهتمام فيلق من نقاد ما بعد الشكلية، وإن كانت

- كما سنرى - غير بعيدة تماما عن ميراث الشكلين.

مقولة التحول المتبادل بين الشكل والمضمون : يقابل الشكل فى هذه المقولة ما أطلق عليه آنفا مصطلح الشكل الخارجى، وهو هنا ينصرف إلى القيم الصوتية والتركيبية متكاملة، ودون اهتمام خاص بتعدد مستويات هذه القيم، لأن كل قيمة منها لا تكتسب معنى ولا تقوم بوظيفة إلا من خلال الشكل الذى يسلكها، فالإيقاع مرتبط بالإنشاد، وهذا الأخير مرتبط بالمعجم الشعرى، والمعجم الشعرى بدوره على صلة حميمة بالجانب الصوتى، وهكذا لا يستطيع الناقد إلا أن ينظر فى اللوحة بأكملها إذا أراد ألا يفلت من تحت بصره واحد من أبعادها أو ألوانها.

أما المضمون فتميز هذه المقولة فيه بين مستويين : مستوى «**المضمون المباشر**» المتمثل فى الصور والأحداث والطبائع والشخصيات وأفعالها ، وهى العناصر التى تحدد بطريقة مباشرة نوعية التجربة الفنية ولغتها، ثم مستوى «**المضمون غير المباشر**» الذى يعنى موقف العمل الإبداعى تجاه العلاقات والظواهر التى يصورها ، وما يستنتجه من هذه الظواهر، وكيفيه تقويمه لها، ومدى نفوره منها أو تعاطفه إزاءها، وهى دلالات فكرية عامة، ثم هى دلالات دائرية لا يحدثها الشكل عبر خط مستقيم، بل تولد عبر ما سمى بالمضمون المباشر ونتيجة له، لأن نوعية انتقاء الكاتب لمادته ومنهجه فى تصنيفها وتوزيعها ضمن إطار من الصلات والخطوط المتوازية والمتقاطعة والمنحنية - كل ذلك يومئ إلى فلسفة العمل وطبيعة رؤاه الفكرية.

ولعل مما لا يحتاج إلى تنبيه أن المضمون المباشر فى هذه المقولة لا يكاد يختلف عما قصد بالشكل الداخلى فى المقولة السابقة، بل إن حرص الشكليين على وحدة العمل الأدبى - رغم تدرج عناصره - يبقى ذات الحرص عند من تلاهم من المحدثين مع تحوير فى الصيغة التى تترجم عن هذه الوحدة، فالعلاقة

بين الشكل والمضمون ليست علاقة ثبات، بل هى علاقة تفاعل، والمسافة بينهما ليست فراغا صامتا، وإنما هى حوار متبادل مستمر، أكثر من هذا، ليست التفرقة الاصطلاحية بينهما إلا تفرقة نظرية، لأن المضمون - عند الممارسة فى جانبيها الإبداعى والنقدى - لا يعدو أن يكون شكلا متحولا إلى مضمون، كما أن الشكل لا يعدو أن يكون مضمونا متحولا إلى شكل، وفى التحليل الأخير ليس ثمة إلا العمل الأدبى بكامل وجوده وكينونته[٢٠].

٦

ولئن بدا فى زماننا أن طرح وحدة العمل الأدبى على هذا النحو قد أصبح تنويعا على نغمة معادة، فليس علينا إلا أن نتذكر أن الشكليين قد خاضوا فيه منذ أكثر من نصف قرن، وفى ظل مناخ كان يعد الحديث عن «نقاء الشكل» «واستقلال البنية الأدبية» ضربا من الهرطقة الفكرية، وقد التقط البنائيون من بعدهم طرف الخيط فامتدوا به إلى مناطق عذراء فى حقول الدراسات الإنسانية، كما تسربت بعض أصداء منهجهم إلى ممثلى **النقد الجديد** New Criticism فى أوربا وأمريكا، وليس عسيرًا أن تجد ملامح شبه بين ناقد شكلى يدعوك إلى دراسة العمل الأدبى فى ذاته، وكما هو ، بوحدته المنبثقة عن وحدة مستوياته الصوتية والتركيبية والإيقاعية، وناقد جديد يتوجه إلى النص «كنقطة انطلاق ونقطة وصول لكل تحليل»، الأول يهاجم مؤرخ الأدب التقليدى لأنه «يبحث فى الجانب الفكرى للعمل الأدبى باعتبار هذا الجانب ماهية مستقلة، وهو بهذا يهدم القيم التدرجية لبنية العمل الفنى»، والثانى «يدير ظهره نهائيا للتاريخ الأدبى الوضعى ولكل محاولة لمعالجة النص الشعرى فقط كوثيقة سيرية أو نفسية أو اجتماعية أو تتعلق بتاريخ الأفكار»[٢١]. بل إنه لا يصعب أن نجد صلة قرابة بين نظرية الشكليين فى هذا الصدد وفكرة «ت.س. اليوت» عن

موضوعية الخلق الأدبى واستقلاله الكامل عن الوقائع والملابسات الخارجية، بما فيها حياة الكاتب وتجاربه الشخصية، «فالفنان الأمثل - فى نظره - هو ذلك الذى يماز فيه الإنسان الذى عانى عن الذهن الذى خلق»[٢٢].

وربما كان هذا الرافد الأخير - إليوت ودعاة النقد الجديد - أبرز المسارات التى اتخذتها فكرة «**استقلال البنية الأدبية**» مرورا إلى نقدنا العربى الحديث، وقد شهدت ساحتنا الأدبية فى الخمسينيات والستينيات حوارا لم يخفت صداه بعد حول أمثل المناهج لفهم طبيعة العمل الأدبى وتحليله، وتطرق الحوار إلى جوانب حميمة الصلة بقضية المنهج مثل موضوعية الأدب وما تقتضيه من تكثيف المشاعر الذاتية للكاتب وتجسيدها من خلال الصور والمواقف والأحداث، بحيث تظهر فى النهاية معتمدة على الفكر الخالق لا على الانفعالات المباشرة، ومثل استقلال العمل الأدبى ومدى الحاجة الى فهم هذا الاستقلال فى ضوء الملابسات التاريخية التى حفّت بهذا العمل وبكاتبه، ومن هذه الملابسات ما يتعلق بشخصية الكاتب وأطوار حياته، ومنها ما يتعلق بروح العصر ومناخه الثقافى والاجتماعى بوجه عام.

والحق أن هذا الحوار وأمثاله ليس بعيدا بسمعه عن نبض الزمن الذى نعيشه، وأيّا كان مصدر هذه النبضات فإن بوسعنا أن نعى الدرس المستخلص من تجربة الشكلية، وإن يكن بطريقتنا الخاصة. ولست هنا بصدد تكرار ما ورد فى تضاعيف هذه الدراسة، إنما يكفى أن أشير الى النزعة العملية التى ميزت دراسات الشكليين، وجنوحهم إلى التجريب والتطبيق فيما يتعلق بصرف اللغة الشعرية على وجه الخصوص، ثم عكوفهم على التحليل الوظيفى للبنية الأدبية وأنماطها بوجه عام، وجميعها آفاق توحى بأن مهمة الناقد المعاصر فى تحليل معمار النصّ الأدبى غدت أكثر إلحاحا من مهمته فى التفكير والتنظير، ولا يرجع هذا فقط إلى أن المهمة الأولى تنصرف ألى الظاهرة الأدبية باعتبارها - فى النهاية - غاية الغايات، بل يرجع كذلك إلى أن الممارسة هى محك الاختبار

الحقيق والصعب للنقد الأدبى وأدواته ومصطلحاته، اذ اننا كثيراً ما نستخدم نفس المصطلحات دون أن نعنى عناية كافية - بل ربما دون عناية اطلاقا - بتوضيح ما نقصده منها، ومن ثم قد يبدو على المستوى النظرى وكأننا متفقون على المبادىء الضرورية لفهم طبيعة العمل الأدبى ، حتى إذا شرعنا فى تحويل هذا الفهم إلى ممارسة فعلية للنصّ برزت الفجوات بين المواقف والأفكار.

وقد لا نجد الآن سوى قلة قليلة ممن لا يزالون يعتقدون بالفصل التحكمى بين شكل العمل الأدبى ومضمونه، ومع ذلك فالاختلاف مع هؤلاء ربما كان أهون من الاختلاف بين تلك الكثرة التى تتفق على وحدة هذا العمل، لأننا فى هذه الحالة الأخيرة مضطرون إلى مواجهة نماذج عديدة من المعالجة النقدية، بين من يبدأ من المضمون ليرى كيف تجلى من خلال مقدمات تعبيرية مباشرة، ومن يبدأ من الشكل بغية الوصول إلى الدلالة الجزئية لكل عنصر من عناصره، ومن يفهم الوحدة المشار اليها باعتبارها حاصل جمع الطرفين، فهو يتناولهما على التوالى، معتقدا بذلك أنه قد أرضى وحدة العمل الأدبى حين استوفى حدّيها، وهو اعتقاد يفترض نوعا من التقابل بين الشكل والمضمون حين يوالى بينهما على هذا النحو، مع أن العلاقة بينهما من التعقيد والتفاعل بحيث تندّ عن كل تصور يفرض التوازى المطلق أو يفترضه[٢٣].

وإذا كان للشكليين مثل هذا الإسهام الذى سلفت الإشارة اليه فيما يخص وحدة العمل الأدبى، فربما كان أثرهم فى تحليل الإيقاع الشعرى أوضح وأبقى، فقد امتدّوا بنظريتهم فى الأساليب الوظيفية إلى حيث اختبروا آثارها فى التفرقة بين الأجناس الأدبية، ورأوا طبقا لها أن اللغة الشعرية تحتل قمة الهرم بين هذه الأساليب، من حيث خصوصيتها الأدائية أوّلا، ثم من حيث ازدياد حجم الدلالة التصويرية الإضافية فيها عن حجم الدلالة الإعلامية informative ثانيا، ثم - أخيراً - من حيث سمتها الإيقاعية التى تحظى من الاطّراد والانتظام بما يميزها عن ايقاع النثر. وفى هذه الناحية الأخيرة بخاصة حاولوا استخدام المناهج

الإحصائية فى الكشف عن العلاقة بين الـوزن والايقـاع، وأخضـعوهما لتجـارب معملية مضنية، كما نبهوا الى قيمة الإنشاد وارتبـاطه العضـوى ببقيـة المسـتويات الشعرية.

أترانا - والشعر أعرق فنوننا القولية - فى حـاجة الى التـذكير بـأهمية تلك الدرجة الإيقاعية من درجات التحليل؟ لعل مـن نـافلة القـول أن الإيقـاع فى القصيدة العربية يتولد من توالى الأصوات الساكنة والمتحـركة على نحـو خـاص، بحيث ينشـأ عن هذا التـوالى وحـدة أسـاسيـة، هى التفعيلة التى تتـردد عـلى مـدى البيت ، ومن ترددها ينشأ الايقاع، ومن مجموع مرّات التردد فى البيت الـواحد يتكوّن ما يسمى بالوزن الشعرى. ومعـنى ذلك أن عـروض الشـعر العـربى إن روعيت فيه الخصائص العامة للأصوات ما بين متحرك وساكن، فـإن مـا بـين هذه الأصوات من فروق نوعية تعود الى بنية الصوت ذاتـه، ثم مـا بينهـا مـن فروق كيفية تعود إلى الطريقة التى ينطق بها الصوت، والخصائص التى يـكتسبها من السياق اللغوى، هذه الفروق لم تراع بما فيه الكفاية، أو هى لم تراع أصلا رغم أهميتهـا، إذ يهم العـروضىّ - فى المقـام الأول - أن تتسـاوى التفعيـلات فى حظها من الحركات والسكنات، وأن تتساوى الأبيات فى نصيبها من التفعيلات، أما نوع الصوت وبيئته ونمط إلقائه والزمن الذى يستغرقه ومـدى التناسب بـين هذا الزمن وأزمنة غيره من الأصوات ، فأمور ظلـت تـدور فى نـطاق الـذوق المحض للمبدع، ثم فى نطاق الاجتهاد الفردى للنـاقد، ولم تـكن مـن العمـق والتنظيم والمنهجية بحيث يمكن أن تؤدى الى نتـائج إيجـابية ذات قيمـة فيما يخص البنية الإيقاعية.

والحال أن هذه البنية - فيما نحسب - نظام لغوى شديد التعقيد، ولا يمثل الوزن والقافية - على أهميتها - سوى عنصرين فى هذه النـظام، وإذا كان على الناقد أن يعنى - مثلا - بظاهرة التكرار الصوتى فى خواتيم القوافى ، فانه مـن المنطق ذاته مدعوّللنظر فى ظواهر تشبهها ولا تقل عنها أهمية، كتنوع الأصـوات،

ومدى انسجامها، ونسبة ترددها ، فإذا شاء أن يلج الى عالم الكلمات فربما التفت الى حظها من المواءمة، ونسبة ترددها كذلك، ومدى المماثلة أو المخالفة فى بدايات الجمل الشعرية وأعجازها، وربما مضى الى أبعد من هذا فدرس اتّساق التراكيب من منطلق تحليلى مماثل، أى من حيث هى وحدات تستمد من خواص الاّطراد والمخالفة، والتكرار والتنوع، قيمتها فى ايقاع القصيدة.

وللإنشاد فى هذا المقام أثر حرىّ بالعناية فى شعرنا العربى، وبخاصة فى ظل الجفوة الناشئة بين الشعر وقرائه، فبفضله تبرز بعض السمات الزمنية فى الإيقاع، كالمدى الذى يبلغه الصوت طولا وقصرا، ومساحة الوقت الذى يستغرقه كل من المقطع والكلمة والجملة عند الإلقاء، والسكتات والفواصل وأطوالها ومواضعها، كما أنه يثرى الجانب الصوتى فى القصيدة، ويضفى عليه زخما إيقاعيا متجددا، فهو يقتضى تلوين الأسلوب تلوينا صوتيا يختلف عند الاستفهام عنه عند التعجب أو عند الجمل الإخبارية، كما يتفاوت فى تلك الأخيرة من البلاغ المجرد الى التوكيد، ومن الإثبات الى النفى، وهكذا تظل النغمة فى صعود وهبوط، حتى اذا انتهى المعنى هبط الصوت وأوحى بانتهائه، وإلا صعد ثانية وأشعر المتلقى بأن ثمة للمعنى بقية. وبهذه الطريقة يفضى الإنشاد إلى دلالة إضافية تغذى الدلالة الكبرى للعمل وتنميها، صحيح أن قراءة الشعر ليست صورة مخففة من الغناء، إذ لا توجد فيه درجات صوتية محددة، أو قواعد صارمة يجب التزامها عند الالقاء أو القراءة، ولكنه ما من شك فى أن طبقة الصوت فى القراءة الشعرية تتراوح تراوحا بيّنا، وهذا التراوح فى الطبقة عنصر هام من عناصر الأذاء الشعرى.

* * *

وقد يكون من المفيد - مع مختتم هذه الدراسة - أن نشير إلى ما بدأت به، أعنى فكرة الشكليين عن التطور الأدبى، والمسيرة المعقدة التى يسلكها هذا

التطور ، والتى لا تعنى التعاقب أو الاطّراد بالضرورة، بل قد تتقاطع أو تنحنى أوتنعكس،مرتدة إلى الماضى البعيد أوالقريب، آخذة منه، متمردة عليه، رافضة منه ما اعتبر لحينه جوهريا، مؤكدة فيه ما اعتبر فى زمنه هامشيا، حتى لتبدو معالم اللوحة فى النهاية وكأن لا قديم فيها ولا جديد، بل بقع من الضوء سلّطتها المناهج والتيارات المختلفة فوق مراكز ثقل نوعية، اتكأت عليها حتى عُرفت بها.

فإذا أخذنا الشكلية بمنطقها فقد نحسب لها ما منحته من عطاء فى دراسة قيم البنية الأدبية وتحليلها، وقد نزيد فنعترف لروادها بأدبية الموقف حين كان عليهم الاختيار بين دور الأدباء ودور الدعاة، وإذا حاكمناها بمنطقها فقد نحسب عليها أنها لم تنج من المنعطف الأبدى الذى تتعرض له المدارس والتيارات الأدبية فى كثير من حالاتها، حين يدفعها الغلوّ فى إنكار جانب الى الغلوّ فى التأكيد على نقيضه، وقد لا يخلو الغلوّ فى الحالتين من أثر، فهو آية الحوار المبدع، والتجدد المستمر، والوراثة الأدبية الدائمة.

مراجع وتعليقات :

(١) ى.ن. تينيانوف، فى دراسة له صادرة سنة ١٩٢٧ بعنوان : قضية التطور الأدبى. وقد آثرنا ترجمة أسماء المراجع المكتوبة بالروسية إلى العربية لانفراد الأولى ببعض الرموز الكتابية التى قد لا تتوفر عند الطباعة.

(٢) هذه الدراسة تضمنها كتابه «الأدب» - لينجراد - سنة ١٩٢٧م.

(٣) هذه الكلمة مكونة من مجموعة الأحرف التى تبدأ بها الكلمات التى يتشكل من مجموعها عنوان هذه الجماعة فى اللغة الروسية، فالحرف الأول يشير إلى كلمة «جمعية» والثانى والثالث تبدأ بهما الصفة «شعرية»، أما الأحرف الثلاثة الأخيرة فاختصار لكلمة «لغة».

(٤) انظر : الدكتور صلاح فضل : نظرية البنائية فى النقد الأدبى - مكتبة الأنجلو سنة ١٩٧٨ - ص ٤٥، وقد تعرض ثمة بالتحليل لجملة من مبادىء الشكلية من حيث هى رافد هام من روافد البنائية

(٥) انظر : Bowra, C. M, The Heritage of Symbolism, London, 1959, P. 229

ولمزيد من التفصيل عن محاولات الرمزيين فى الشكل يراجع لكاتب هذه السطور : الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر - الطبعة الثانية - دار المعارف سنة ١٩٧٨ - ص ١١٩ وما بعدها.

(٦) انظر : ل. ا. تيموفييف : أسس نظرية الأدب - موسكو سنة ١٩٧١ - ص ٢٧١.

(٧) انظر : أوستن وارين، رينيه ويليك : نظرية الأدب - ترجمة محيى الدين صبحى - دمشق سنة ١٩٧٢ - ص ٢١٩.

(٨) السابق : ص ٢٢٠.

(٩) بدأ صدور هذه المجلة فى مدينة بطرسبورج سنة ١٩٠٩م.

(١٠) نشير هنا إلى مجموعة من الدراسات المشتركة أسهم فيها «شكلوفسكى»، «بليفانف»، «جاكوبنسكى»، وغيرهم، ومن أبرز هذه الدراسات : «بحوث فى نظرية اللغة الشعرية» سنة ١٩١٦م، «فنية الشعر» سنة ١٩١٩م، وواضح أن الموضوع الأهم فى هذه الدراسات هو «لغة الشعر».

(١١) العدد رقم ٢٧٣.

(١٢) تعرف الأمريكيون على ميراث الشكلية الروسية ومبادىء حلقة براج عبر شخصية جاكوبسون، فقد ألقى فى نيويورك أثناء الحرب العالمية الثانية مجموعة من المحاضرات عن البنية الأنثروبولوجية، وكان أثر هذه المحاضرات حاسما فى الدراسات البنائية الأمريكية.

وربما كان هذا هو السبب فى أن الأمريكيين كانوا أسبق من الفرنسيين فى اكتشاف الشكلية، فعلى حين يرجع كتاب فيكتور ايرليتمش «Russian Formalism» إلى سنة ١٩٥٥م، نرى نصوص الشكلية ومبادئها لم تتبلور فى الفرنسية إلا مع صدور كتاب تودوروف «نظرية الأدب» الصادر سنة ١٩٦٥م.

لمزيد من التفصيل عن أصول البنيوية الأمريكية يراجع مقال : اميل فان تيسلار : البنيوية، لكن على الطريقة الأمريكية، - مجلة الفكر العربى المعاصر - العددان ٦، ٧ سنة ١٩٨٠م - (بيروت).

(١٣) يبدو هذا الأثر واضحا فى واحد من أبرز أعضاء هذه الحلقة هو «رينيه ويليك»، وقد أصدر سنة ١٩٤٦ بالأشتراك مع «أوستن وارين» كتابهما الآنف الذكر : Theory of Literature ، الذى يعتبر فى مواطن عديدة منه وثيقة لفكر الشكليين وحلقة «براج» معا. ولمزيد من التفصيل عن الأطوار التاريخية للشكلية تراجع : «دائرة المعارف الأدبية المختصرة» - الجزء الخامس - مادة «Opoyaz».

(١٤) أوسيب بريك فى بحث له بعنوان : Sound - Figures • انظر : أوستن وارين، رينيه ويليك : نظرية الأدب - ص ٢٠٧.

(١٥) درس تينيانف خصائص المعانى فى لغة الشعر فى كتابه: «قضية اللغة الشعرية» الصادر بموسكو سنة ١٩٢٤م - انظر المرجع الأسبق، وبهذه النظرة التدرجية فى التحليل الأدبى تأثر الناقد البولندى «رومان اينجارون»، كما تأثر بها البنائيون من بعده.

(١٦) الكلام للناقد الشكلى الألمانى «ليادربير» فى كتابه المسمى :

Stil und Formprobleme In der Literatur.

انظر النص وتفصيل الفكرة فى كتاب «تيموفييف» الآنف الذكر - ص ١٤٣.

(١٧) عن حلقة براج ومدى صلتها بمبادئ الشكلية يراجع :

- أسس الاتجاهات البنيوية - (مجموعة بحوث) - موسكو سنة ١٩٦٤.
- جاكوبسون : استخدام النموذج الوظيفى فى علم اللغة الأوربى - ضمن كتاب «الجديد فى علم اللغة» - موسكو سنة ١٩٦٥م.

ومن الطريف أن نجد آثارا من هذه الفكرة الأخيرة عن الحوار الدائم بين لغة الشعر واللغة العامة عند بعض الأسلوبيين المعاصرين ومنهم «تيرنر» الذى يرى أن اللغة الأدبية تستعمل نفس العناصر اللغوية، ولكن لتبنى منها أنظمة جديدة، فتضيف بذلك إلى القواعد اللغوية حيث يظن أنها تتخطاها. انظر :

G. W. Turner, Stylistics, Penguin Books,1975 P. 16-17.

(١٨) انظر : مجلة «الفكر العربى المعاصر» فى عدديها المشار اليها سابقا - ص١٠٢

(١٩) انظر : كاجان M.S.Kagan : دراسة فى دائرة المعارف الأدبية المشار اليها آنفا، تحت عنوان : البنية Structure

(٢٠) انظر : تيموفييف : أسس نظرية الأدب - ص١٣٥ وما بعدها، ومما يجدر ذكره أن مبدأ التحول المتبادل بين الشكل والمضمون يضرب بجذوره الأولى فى فلسفة «هيجل» الجمالية - انظر : مؤلفاته الكاملة - الجزء الأول - ص٢٢٤.

(٢١) قارن نظرة الناقد الشكلى كما يقدمها كتاب :

زفيجيتسف : تاريخ علم اللغة فى القرنين التاسع عشر والعشرين - الطبعة الثانية - موسكو سنة ١٩٦٠ ص٨١. بنظرة الناقد الجديد كما يصورها «اميل فان تيسلار» فى مقاله الآنف الذكر عن : «البنيوية، لكن على الطريقة الامريكية» - المرجع المشار إليه ثمة - ص٩٦.

(٢٢) انظر :

David Daiches, Critical Approaches to Literature, London, 1969, P. 243.

(٢٣) لمزيد من التفصيل فى هذا المعنى يراجع المبحث الأول من هذه الدراسة.

المبحث الثالث

القصيدة العربيّة المعاصرة .. إلى أين؟

القصيدة العربية المعاصرة.. إلى أين؟*

ليس الهدف من هذه الدراسة رصد خريطة الشعر العربي المعاصر بكل أبعادها وتخومها الجمالية والفكرية، فذلك مطلب قد لا تسعف به طبيعة الحدود الضيقة التي افترضناها لهذه العجالة منذ البدء، فوق أنه ليس من غاياتنا في هذا المقام. إن ما نتوخاه على وجه التحديد هو إلقاء بعض الأضواء الكاشفة على جملة من الظواهر الإيجابية التي تحققت في حصادنا الشعري نتيجة لحلقات التطور والتغيير التي مر بها عبر العقود الثلاثة الأخيرة من الزمن، مع محاولة التنبيه إلى ما قد تكنّه أو تفضي إليه هذه الظواهر الإيجابية - سواء بدافع المغالاة أو عدم الاكتراث - من آثار سلبية لا تخطئها العين الفاحصة فيما تطالعه من شعر هذه الأيام، بين ثنايا الدواوين أو على صفحات المجلات الأدبية المتخصصة.

ونبادر إلى القول بأن كثرة من تلك الظواهر - في جانبيها الإيجابي والسلبي - أشد وضوحا في بناء القصيدة الحرة منها في بناء القصيدة العمودية، والسبب في هذا لا يرجع فقط إلى الغلبة الكمية التي أضحت تستأثر بها القصيدة الحرة، ولا إلى المساحة الواسعة التي أصبحت تحظى بها من رقعة شعرنا المنشور، بل يعود كذلك إلى أن إمكانات الشكل الجديد كانت من الوفرة والتنوع بحيث سمحت للشاعر المعاصر باستغلال طاقاته التعبيرية والتصويرية والموسيقية في سخاء وحرية، ومن ثم كان مبعث الخطر، لأن هذا السخاء الفني - ما لم يواكبه ترشيد نقدي مستمر - قد يغري بالإسراف أو المحاكاة السهلة أو اللامبالاة بقنوات التوصيل الدقيقة بين المبدع والمتلقي؛ ومن ثم - أيضا - كان تركيزنا في تعقب الظاهرة على جملة من نماذجها في الشكل الشعري الجديد، دونما إنكار

* نشرت هذه الدراسة بمجلة الشعر - القاهرة - يناير سنة ١٩٨٣.

للدور المؤثر الذى مازال ينهض به الشكل العمودى فى شعرنا الحديث.

إنه لغبن – أىّ غبن – لإمكانات هذا الشكل الجديد أن يتصورها الشاعر مجرد تكأة للانفلات من إسار القوافى أو الطول الثابت لمجموع الوحدات الإيقاعية فى البيت، أو أن يتصورها الناقد مجرد رد فعل سلبى لحقبة الرهو التى ألمت بالشعر العربى إبان العصرين المملوكى والتركى وحتى مطالع النهضة الأدبية الحديثة. صحيح أن بعض شعراء هذه الحقبة لم يفهموا من الشعر إلا أنه القدرة على صياغة الكلام وفقا لحركات وسواكن وقوافى مضبوطة، وكثيرا ما كانوا ينظمون بلا شعور، واحيانا كانوا يضطرون إلى رتق مشاعرهم – إذا وجدت – بألفاظ وجمل يكملون بها المسافة العروضية للبيت، فإذا كان دور القافية رأيتها قلقة نابية لا وجه لها من الفكرة أو الخيال، فتضيف إلى خواء القصيدة وسطحيتها رتابة شكلية مملة، ومن ثم وضع هؤلاء الشعراء « العروضيون » أمام الأجيال اللاحقة نموذجا شائها للقصيدة العربية، وأورثوهم – برد الفعل – نفورا من كل نمط عروضى يقيد الوجدان بدلا من أن يتقيد به، وكان مغزى ذلك واضحا، وهو « أن البواعث الحقيقية لصوغ الشعر قد ظهرت بعد أن كانت مفقودة أو محجوبة، وأن الأذواق الحية قد أخذت تحل محل القواعد الدراسية »[1]

بيد أنه إذا كان « النفور » موقفا سلبيا يتذرع به الذوق الفنى فى مواجهة القواعد الجاسية، فإن من الإنصاف أن يقال إن تطور العلاقة القائمة بين المبدع والمتلقى قد أسهم بدوره فى تشكيل الظروف الإيجابية للوصول إلى الإطار الشعرى الجديد، فقد تضاءل اعتماد الشاعر المعاصر على « الإنشاد » يتوجه من خلاله إلى شعور الجماعة، والتأثير فى الجماعة يقتضى موسيقى جهيرة واضحة الأيقاع وليس أدعى لهذا الوضوح من تساوى الأبيات فى أطوالها وقوافيها، كما تضاءل اتكاؤه على جاه « الصفوة الاجتماعية »، تلك الصفوة التى كانت فيما مضى تجيزه أو تسجنه، وبعد أن كان الشعر يتوجه إلى وجدان « المحفل » فى

الأسواق والمنتديات والمجالس، أضحى يتجه إلى وجدان الفرد ومشاعره الكامنة، أو قل إنه أصبح يمارس تأثيره فى الجماعة من خلال مخاطبته لإنسانية الفرد وعواطفه العليا، وفى موقف كهذا يغدو كيان القصيدة أكثر ذاتية واستقلالا، بحكم اعتمادها على القراءة الفردية - الصامتة فى أكثر الأحوال - بدلا من المؤثرات الخارجية المستمدة من جهارة الإنشاد، كما تقلّ فى مثل هذا الموقف أهمية الموسيقى المجلجلة والوحدة النغمية القائمة على تساوى الأبيات والقوافى، بقدر ما تعظم أهمية الإيقاع الداخلى للقصيدة، بكل ما يستلزمه ذلك من بصر بإيحاءات الأصوات فى الكلمة ووعى بوظيفة الكلمة داخل التركيب، وبوظيفة التركيب فى صياغة التشكيل الفنى بالصورة أو الرمز أو الأسطورة، وما عسى أن يقتضيه ذلك من تركيز أو حذف أو تكرار أو اقتباس، وجميعها وسائل تهب العمل الشعرى إيقاعه البنائى الخاص.

من هذه الزاوية الأخيرة - بالذات - نلتقط طرف الخيط، فالواقع أن من أبرز محصلات التجديد فى شعرنا الحديث ما أفضى إليه هذا التجديد من اتكاء الشاعر المعاصر على البنية الإيحائية للقصيدة، ورد العمل الشعرى إلى صيغته التصويرية التى ارتبطت به منذ عصور الإنسانية الأولى، حين كانت اللغات تلوذ بالصور والأشكال والرسوم فى رموزها الكتابية، وحين كان الإنسان الفطرى يستقبل قوى الوجود وعناصره المجهولة فلا يجد ما يفسر به هذا المجهول سوى اللجوء إلى الأساطير يجسد من خلالها أفكاره ومعتقداته وأنماط رؤيته الروحية والذهنية.

ولأن هذه البنية التصويرية الإيحائية معقدة بطبيعتها، حيث تتجاوز الوصف والتحديد والتسمية، وحيث تبدأ من الواقع لترده إلى الذات، وفيها تنهار معالم المادة وعلاقاتها المألوفة لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤيا الذاتية للشاعر، فقد بدا الأسلوب الجديد صدمة هزت مواضعات الفهم والوضوح التى تعوّد عليها قارئ الشعر، وزلزلت ما كان يتمتع به من راحة الذهن ولذة

الاسترخاء حين كان يصافح القصيدة فيجد الأشياء وقد سميت بأسمائها، ويلقى وجوه المجاز وقد بذلت من نفسها بحكم القرينة أو سياق المقال ما لا يحتاج معه إلى دقة الاستكناه، وزاد الأمر صعوبة بالنسبة له أن البنية الإيحائية فى هذا النمط الجديد لم تكن تقنع بإشعاعات الألفاظ أو الوحدات اللغوية البسيطة، لأن كل جزئية من جزئيات القصيدة لا تستمد قيمتها من ذاتها، بقدر ما تستمدها من وظيفتها الإيحائية فى البناء ككل، ومن ثم يصبح العمل الشعرى أكثر إحكاما إذا تآزرت فيه الصور والرموز الجزئية، بغية خلق ما يمكن تسميته « بالرؤية الإبداعية المركبة ».

ولن نسرف كثيرا فى التدليل على هذه الحيرة التى ألمت بقارىء الشعر الحديث نتيجة التكثيف الشديد فى عناصر التجربة الشعرية، ويكفى أن نشير إلى ما أعلنته مجلة « الرسالة » المصرية القديمة فى أحد أعدادها الصادرة سنة ١٩٤٤م من تخصيص جائزة مالية قيمة لمن يستطيع فهم قصيدة الدكتور بشر فارس المسماة « إلى زائرة »، وهو إعلان إن حمل معنى التحدى، فلم يخل من إيماء إلى صعوبة ما يتحدى به، ويعلق الدكتور إحسان عباس على هذا التحدى المُطْمع قائلا : « وخاب فألنا، لا لأن أحدا منا لم يستطع أن يحظى بالجائزة المرصودة، بل لأن ذلك التحدى لم يجرّ إلى معركة تتناثر فيها الأشلاء يمينا وشمالا، إلا أن ذلك التحدى فتح الباب واسعا للتذمر مما كان يحاول الشعر أن يروده وأن يحققه »[٢] والذى لم يذكره التعليق أن هذه القصيدة بكل ما تحمله من عناصر الإيحاء، وبكل ما تمثله من معانى التصدى لسكينة القارىء التقليدى، لم تمر فى حياتنا الأدبية - مثلما لم تمر مثيلاتها - دون أثر، فقد أحدثت لغطا نقديا لم يخفت صداه لفترة من الزمن، فعلى حين استقبلها بعض النقاد على أنها تصوير زائرة عجوز قبيحة يفرق الشاعر من زيارتها، رأى فيها بعضهم حملة على لأدب اللفظى، ورآها آخرون زائرة حقيقية [٣]، أما الشاعر اللبنانى صلاح لأسير فلم يبصر فى تلك الزائرة مدلولا محددا، لأنها بحسب رأيه « ترمز إلى

ترجرج العاطفة عند الشاعر وقد تولته نوازع الغريزة فكتب بها، فكانت قصيدته تلك ظلا لحالته النفسية »[٤]

بيد أن كثافة البنية فى مثل هذا اللون من الشعر لم تحل بين الشاعر وإبداعه، مثلما لم تحل بين القارىء وتذوقه، وسرعان ما أصبح ظاهرة فنية غالبة على معظم ما يكتب فى إطار الشكل الحر بصفة خاصة، حيث لم يعد التوقع الناجم عن تساوى الأبيات وتكرار قوافيها هو الذى يحكم صلة كل من الفنان والمتلقى بالقصيدة، بقدر ما أصبح هذا التوقع منصرفا إلى الكيفية التى تبدأ بها بذرة الرمز فى القصيدة وطريقة الشاعر فى تنمية هذه البذرة وتعقب حركتها الدرامية سرعة وابطاء، حتى تغدو لوحة فنية مكتملة.

وقد أفضى جهد الشاعر المعاصر فى هذه السبيل إلى إنجاز فنى آخر لا يقل عن كل ما سبق فى أهميته، أعنى بذلك اعادة اكتشاف الشاعر العربى لتراثه القومى والدينى، سواء بالإشارة إليه أو الاقتباس منه أو محاكاة نماذجه بطريقة إيحائية، أى بحيث يشف النموذج أو الواقعة التراثية عن مشاعر ذاتية أو إنسانية عامة، وللتراث بهذا الاعتبار جانبان، جانب الدلالة الحقيقية التى يشير اليها ظاهر النص، وجانب إيحائى يومىء اليه ذلك الموروث فى ضوء علاقته ببقية القصيدة. لنقرأُ هذين المقطعين من قصيدة « الماء والبارود » للشاعرة نازك الملائكة :

رَمْل . . وريح تَزْفرُ
وبَطْن وادِ ساكن معفَّرُ
ينْهض فى جانبه العَطْشان بيتُ الله
وخَيْمة صغيرة لهاجَر. وليس مِنْ حَيَاة
لا ظُلَل نَدِيّة، لا مَهْد أَعْشاب، ولا مِيَاهْ
وصَوْتها يَهْتف : إبْراهيم
يا مُغْدق الحَنَان والرأفة، إبراهيم

لِأين تَمْضِي مسْرعا؟ لأيْن إبراهيم؟
وفِيمَ قد تَركْتَنا فى قَلْب رَمْضَاءَ هنا نَهِيم
لَا حُبّ، لا شِفَاه
تَمْنحُنَا أُغْنِية، تُبارك ابتِهالنا فى خَشْعة الصلاة
وحَوْلَنا وادٍ سحيق مُقْفِر ضيَّعَنا مداه
وليس مِن شَاةٍ هنا، فَمَا الذى سنَنْحرُ
وليس من شُجَيْرة تُظلنّا وتُثْمِر
وليس من سَحَابةٍ تمنَحُنا رَشَاشَها وتُمطِر
ويهتف الصوت الحزين : أَيْنَ قد تَركتْنا؟ وفِيم إِبْراهِيم؟
ويخْتَفى خَلْفَ التّلال شخصُ إِبْراهِيم
وهَاجَر باكيةٌ، والطفل إِسْماعيل فوق صَدرها يَتِيم

* * *

الله أكبَرُ
يا صَائمون أَفْطِروا
« منْ أين يارَبّ لَنَا بالماء
جرَارُنَا عَطْشَىَ، وتمتدّ حوالى جَذْبِنا الصحراء
شِفَاهنا، مِنْ عطش، سيناء
ولا سَحَابَ، لا دُموعَ ربّ فى السّماء »
وَيركَعُ الجنود مَصْرُوعين فى ضبابة الإغماء
عُيُونُهم تَحرُّق يَسْتَعِر
رَجَاؤُهم يُحْتَضَر(٥)

فنحن هنا أمام لوحتين يتم الانتقال بينهما على طريقة القطع أو « المونتاج » السينمائى، ولكن الصلة الوثيقة بينهما تبلغ فى عضويتها صلة أحد وجهى العملة

بوجهها الآخر، وبين الوجهين من ملامح الشبه ما يشير إلى أن الصورة فى المقطع الأول ليست إلا معادلا تراثيا يثير فى الذهن والوجدان نظيره المعاصر، «فالرمل» و«الرمضاء» و«العطش» و«الإمحال» فى المقطع الأول يتجاوب معها الصوم والظمأ والصحراء والجدب فى المقطع الثانى، وكلما هتف هاتف فى اللوحة الأولى : «ليس من سحابة» ردد هتافه مردد من اللوحة الثانية : «لا سحاب»، وحين تشير اللوحة الأولى إلى «خشعة الصلاة» تشير الثانية إلى «ركوع» المصروعين فى ضبابة الإغماء.

أترى ذلك يعنى تطابق الموقفين بما يحصر كلا منهما داخل نطاق دلالته الحقيقية؟ كلا.. فما زال ثمة من العناصر الفارقة بين الموقفين ما ينبه القارىء تنبيها هينا رفيقا إلى الدلالة الإيحائية فيهما، ففى مقابل «هاجر» و«إسماعيل» ببطن مكة يتمثل المعسكر فى شعاب سيناء، وفى مقابل الظمأ المفروض إجبارا يتمثل الصوم طواعية، وعلى حين ترى العطش فى الحالة الأولى ينطفىء بالسقيا تفجرها قدم الطفل المبارك، إذا بالصوم فى الحالة الثانية يُتَوَّج بالإفطار على مطر الصواعق ولظى الحرائق، ذلك الذى يبل غلة الصائمين بأحلى كئوس «الماء»:

اللهُ أكبرُ
ضَجّ بها المُعَسْكَر
يا صائمون انْتَظِروا
إنّ وراء جَدْبِكم جِذْرُ حَنَان سوف يُزْهِر
وخلف حَيْرة العِطَاش كوكبٌ أضاء
ورَحْمة مِن ربكم تَنْحِدرُ
الله أكبر
يا صائمون رَبّكم قد سَمِع الدعاء
والطائرات أَقْبلتْ تَهْدر فى الفضاء
تَقْذِفُكم صواعقًا وتُمْطِر

على رَوَابِيكم لظَى حرائقٍ ترُيد أَنْ تُغْرِقَكم فى بِرَكِ الدِّماء
والله فى سمائه يقدِّر
يُمطِر فوق صَوْمكم أَنْداَء
يَسْقِيكُمُو مِنْ يد أَعْدَائِكُمو أَحْلى كُؤوس الماء

إن هذا بالضبط ما عنيناه حين قلنا بتعقد البنية فى القصيدة الحديثة، إذ من الواضح أن وعى الشاعرة لا يغفل برهة عن الخطين المتوازيين المتقاطعين اللذين قدرهما لنفسه منذ البداية، لأن لحظة التحول فى الواقعة العصرية تقابلها وتتجاوب معها لحظة مماثلة فى الواقعة التراثية :

يا هاجَر الحزينة اهدئى
رَيَّانة هَذِى الرِّياح اقبَلَتْ تَحمْل أَحْلَى نَبَأ
لطفلك الصّارخ فى دِثَاره المهْتَرِىء
تُقَطِّر الرياح حُبًّا فى شِفَاه الطفل إسماعيل
تَلْمَس خدّيه بعطر نَسْمة بَلِيل
وتَسْكُب الحياةَ والخُضْرة فى كِيانه النّحيل

فعناصر التحول فى جمل تصويرية مثل : أقبلت، تقطر، تلمس خديه، تسكب الحياة، تتجاوب فى إيحائها مع عناصر التحول فى جمل مثل : يزهر، أضاء، سمع الدعاء، تمطر على روابيكم، تسقيكم، وفى الحالتين لم يكن اختلاف المواقف حائلا دون وحدة الإيحاء بمعانى الفداء والبشرى والخلاص.

وإذا كانت الإفادة من الموروث فى هذه القصيدة قد نهضت على مثل ذلك التوازى المقدر بين الواقعة التراثية والواقعة المعاصرة، فإن تجارب أخرى من حصاد شعرنا الحديث قد آثرت التعامل مع « النموذج التراثى » بحسبانه قالبا كليا تدور من خلاله حركة القصيدة منذ البداية وحتى النهاية، ومثل هذه التجارب تكفل لنفسها – أولا – ما يحمله النموذج التراثى من إيحاءات يتم إسقاطها على

العصر، وتوفر للعمل الشعرى - ثانيا - نوعا من الحركة الدرامية المتصاعدة مع نمو النموذج وتحولاته عبر القصيدة، كما أنها تحظى - فى التحليل الأخير - بقدر من التماسك العضوي لا يتحقق بسهولة فيما عداها من التجارب.

أضف إلى ذلك أن انعطاف الشاعر الحديث تجاه الماضى لم يخل - فى بعض جوانبه - من نزوع إلى الموروث الدينى على وجه الخصوص، وإلى النماذج الملحمية فى هذا الموروث بوجه أخص، فإذا علمنا أن النموذج الملحمى بطبيعته يستقطب معانى البذل والتضحية فى محيطه من تاريخ التطور البشرى، وإذا جمعنا إلى هذا ما نلحظه من الحاح قضيتى «العدالة» و«الحرية» على وجدان الشاعر العربى الجديد، استطعنا أن ندرك مدى المواءمة بين رموز الموروث الدينى وهموم هذا الشاعر. وقد تقنع المعالجة الفنية فى هذه الحالة بمجرد الإشارة إلى شخصيات لها مذخور روحى فى كيان المتلقى، فتفجر هذه الإشارة بقية الإشعاعات المرتبطة بالشخصية، كما صنع الشاعر عبده بدوى فى أحدث دواوينه - «دقات فوق الليل[٦]» حين أحالنا على شخصيات مثل: نوح ويعقوب ويوسف، اعتمادا على معرفتنا السابقة بهذه النماذج فى بيئتها القرآنية، أو قد يلجأ إلى الاستطراد مع النموذج وتغذيته بما يكمل رتوش الصورة من خطوط وألوان، كما صنع الشاعر نفسه فى قصيدتيه «عبد الله بن الزبير»، و«سعيد بن الزبير»، ولكلا النموذجين صبغة ملحمية واضحة، وللأخير منهما بخاصة - نعنى ابن جبير - موقف تاريخى من الحجاج الثقفى دفع فيه رأسه ثمنا لمبدئه، فأضاف إلى ملحمية الموقف مأساوية النهاية، كما أن له من مكانته فى رواية السنة ومن مكانه فى قلوب جمهرة معاصريه ما يجعله «معادلا» للقيمة الدينية، إذا كان الحجاج «معادلا» للقيمة الدنيوية:

كُنتَ تَرْوِى عن رَسُول الله ما يَشْفِي الغَلِيلا
وتشُدّ الناس حتى يَشْهدوا الفَجْر الجميلا

وبيومٍ أُصْبح المجلسُ يَنْدى بالبراءة
كان كالجنة من خَلْفِ العَبَاءَة
غير أن « ابن نبيه » راح يَبْكي بين كَفّيه فُجَاءَة
فَلَقد أَبْصَر رَأْس الشيخ محمولا إِزَاءَهْ
فى مساء اليوم مُدت راحة سوداء مدة
فإذا الشيخ سعيد فى يد الحجاج وردة
شمها ثم رماها، فارتمت تنزف سجدة.(١)

ورغم أن الشاعر يتكئ فى هذه القصيدة على جلاء الوجه التاريخى للشخصية بطريقة درامية شبه منطقية، مما عسى أن يصرف انتباه المتلقى عن الوجه الإيحائى وإسقاطاته العصرية، فإن مذخور هذا النموذج الدينى فى وجدان القارئ، فضلا عما فى المقطع الأخير من تركيز ومفاجأة واستقطار لمتواليات الصورة والحدث - كل ذلك جعلنا نبصر « خلف العباءة » أكثر من مدلولاتها التاريخية.

وإذا كان للجيل الطالع فى أعقاب سنى الحرب العالمية الثانية فضل الريادة فى استغلال النموذج التراثى وتأصيل وظيفته الفنية، الأمر الذى يبدو بوضوح فى قصيدة صلاح عبد الصبور : « مذكرات الصوفى بشر الحافى »(٨)، وقصيدتى بدر السياب : « مدينة السندباد »، « المسيح بعد الصلب »(٩)، وقصيدتى الشاعر اللبنانى خليل حاوى : « وجوه السندباد »، « السندباد فى رحلته الثامنة »(١٠)، فإن الجيل التالى له قد توفر على تعميق هذا الجانب والامتداد به إلى مناطق ما تزال بكرا فى تراثنا، مع تجديدات أدائية تشى بأن هذا التراث لم يعد قناعا يستتر الشاعر من خلفه فحسب، بل أصبح ضربا من الرؤيا الفنية لهموم الواقع، وحسا تاريخيا يصل حاضر الفنان بتقاليد ماضيه.

فى « البكاء بين يدى زرقاء اليمامة »(١١) - وهى إحدى مجموعات الشاعر

المصرى أمل دنقل - لا يقتصر ما يثير الانتباه على غزارة النماذج التراثية ممثلة فى «زرقاء اليمامة» و«الحجاج بن يوسف الثقفى» و«أبى موسى الأشعرى» و«أبى الطيب المتنبى»، بل يتجاوز ذلك الى جملة من الظواهر الأدائية التى يمكن الإلماح إلى بعضها فيما يلى:

١ - **الاقتباس:** ولا يقصد به الى تغذية الجو التراثى واضاءة معالمه فحسب، بل يقصد به - فى المقام الأول - الى تعميق الايحاء السائد فى تضاعيف السياق الشعرى، وقد يقترن هذا الاقتباس بتغيير فى بعض جزئيات المقتبس، كقول المتنبى - الرمز:

عِيدُ بأيّةِ حالٍ عُدتَ يا عِيدُ بِما مَضَى؟ «أَمْ لأرضِي فيكَ تَهْوِيدُ»؟

وقد يبقى المقتبس بكامل كيانه التراثى، وفى تلك الحالة تنهض البنية الشعرية بإلقاء الضوء على الإسقاطات العصرية التى يوحى بها الاقتباس. إليك ما يقوله فتى عبس وقد جثا بين يدى "زرقاء اليمامة"، رمز الحقيقة الضالة والمعرفة المفقودة:

تَكَلَّمِى أيّتها النَّبية المقدَّسَة
تَكَلمى تكلّمِى
فَهَا أنا على التراب سَائِل دَمِى
وهو ظَمِئٌ يطْلب المزيدا
أُسَائل الصّمْت الذى يُخنقُنِى:
«ما لِلْجِمال مَشْيهُا وَئِيدا
أَجَنْدلا يحملن أَمْ حَديدا؟»
فمنْ تُرى يَصْدُقُنى؟
أُسائل الركّع والسّجودا
أُسائِل القيودا:

فعلاقة الجزء المقتبس ببقية أبيات المقطع لا تتحدد فى صيغة التساؤل التى يطرحها الشاعر، ولا فى القافية الدالية التى تتردد فى معظم الأبيات، وإن تكن هاتان قد اسهمتا - دون شك - فى توكيد هذه العلاقة من الناحيتين الأسلوبية والموسيقية، ويبقى أن جوهر ما يربط هذا الاقتباس ببيئته الشعرية هو النبض التراثى الذى تضافرت كل وحداته لإثارة مناخ الترقب والانتظار ونِشْدان الحقيقة الضائعة.

٢ - **التداعى المقدّر:** وذلك بالانتقال من النموذج التراثى إلى شخصيات تراثية ثانوية تكمل حواشى الرقعة التاريخية التى يتحرك عليها، أو بالتردد بين التراثى والمعاصر بحيث يساوق أحدهما الآخر ويفسره، وفى الحالتين قد تبدو لنا النقلة مباغتة أو غير واعية، بيد أن نظرتنا اليها لا تلبث أن تتغير حين نخضعها لا لمنطق ما قيل وحده، بل لمنطق ما لم يقل وما تشف عنه حركة البنية وإشارات المواقف والدلالات الثانوية للصورة الشعرية. تأمل هل تجد علاقة ظاهرية بين المقطعين التاليين من قصيدة «حديث خاص مع أبى موسى الأشعرى»:

إطَار سيّارته مُلَوَّث بالدَّم
سار، ولم يَهْتَم
كنتُ أنا المُشَاهِد الوَحيد
لكنّنى فَرشْتُ فَوق الجَسَد المُلْقَى جَرِيدتى اليومية
وحين أقْبل الرجال مِن بَعيد
مزّقْتُ هذا الرقم المكتوب فى وُرَيْقة مَطْوِية
وسرتُ عَنْهم... ما فتحتُ الفَم
(حاربتُ فى حَرْبهما
وعندما رأيتُ كُلًّا منهما متهما

خَلَعتُ كلاً منهما
كَيْ يسْتَرِدّ المؤمنون الرأى والبَيْعةْ
لكنهّم لم يدركوا الخُدْعة !)[١٣]

لنعترف بأن العلاقة المنطقية بين مجموعتى الأبيات المفتوحة والأبيات المقوسة غير موجودة، أوعلى الأقل غير واضحة، ولنحاول الموازنة بين وحدات البنية فى المجموعتين على النحو التالى :

المجموعة الأولى	المجموعة الثانية
- المشاهد الوحيد	- أبو موسى الأشعرى
- القاتل والضحية	- معاوية وعلى
- الرجال يقبلون	- المؤمنون
- المشاهد يمزق الدليل الوحيد على هوية القاتل	- أبو موسى يخلع كلا منهما

فرغم مايبدو من مظاهر النقلة المفاجئة ، نجد العناصر المكونة لكلتا المجموعتين متماثلة فى وظائفها وإيحاءاتها، لأن الشاهد فى الموقف الأول يكل الرأى مستأنفا الى جماعة « الرجال » حين يقبلون، وأبو موسى فى الموقف الثانى يرد الرأى الى جماعة المؤمنين، فكأننا فى الحالتين إزاء « شاهد » يمارس تمرده بالسلب، أو يتوقف عن الجهر حيث يحمل الصمت أكثر مما تحمل الكلمات.

٣ - **الرؤيا والنبوءة :** ولهما ما للتداعى من أثر فى تكثيف إيحاء القصيدة، كما أن طبيعة تركيب كل منهما تتفق مع طبيعة تركيب الرمز، من حيث الميل إلى الإدماج والتجميع والحذف والنقل الزمانى والمكانى، وقد تتسع الرؤيا فى هذا المقام بحيث تضم بين طرفى البدء والنهاية كل تحولات البنية الشعرية، كما صنع السياب فى قصيدته : « رؤيا فى عام ١٩٥٦[١٤] »، وقد يقنع الشاعر - فى حالات أخرى - بأن يجعلها قرينا توكيديا أو تفسيريا

للسياق الشعرى، وهو ما نلحظه بوضوح فى «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب» للشاعر صلاح عبدالصبور، فالملك مفتون بالبحث عن اليقين، ممزق الفكر فى سعيه وراء الحقيقة المطلقة: «وَأفزعِى من المسا إذا أطَلّ، وَأفزَعى من حَيْرة الأفْكارِ فى السُّبُل، أبحث فى كل الحنَايَا عنكِ ياحبيبتى المقَنَّعة». وما فزعه من إطلالة المساء إلا انعكاس لتلك اللحظة الصعبة التى يقدر عليه فيها أن يواجه نفسه، وأن يكشف كل عناصر الزيف والتلبيس فى قرارة ذاته، ساعتها تتحول الألوان والأشياء أمام ناظريه، وتتبادل الأوضاع والمدركات، حتى يسقط فى نهاية الرؤيا صريع ما يعانيه من عجز وتخليط:

رأيتُ فى المَنَام أنّنِى أَقُود عَرَبَةْ
تجرّها سِتّ من المَهَارِى
تَجُوب بِى الوديان والصَّحَارى
وفجأة تحوَّلتْ خيولُها قِطَاطا
تَمشى الى الوراء، وَجْهها، عيُونُها تَبُصّ لى شرَارا
ثم غَدَتْ عيونُها نُجومَا

* * *

يا خُدّام القَصْر، ويا حُرَّاسُ، ويا اجْنَادُ، ويا ضُبَّاطُ، ويا قَادَةَ
مُدّوا حَوْل الكرة الأرضية نَسْجَ الشّبَكة
كَيْ يَسْقَط فيها مَلِككم المُتدَلّى. (١٩)

ولعلّ مما يلفت النظر فى هذه القصيدة أن الشاعر فى وسائله البنيوية لم يقتصر على المزج بين الرمز والحلم بحكم اتفاقهما طبيعة وتكوينا، بل راح يزاوج بين خصيصة القصيدة الغنائية من حيث هى صوت منفرد، وخصيصة العمل المسرحى من حيث هو تشكيل درامى تتعدد فيه الأصوات(١٦). صحيح أن هذه الأصوات لا تتحدد بطبيعة الشخصية القائلة قدر ما تحددها طبيعة العبارة

المقولة، ومن ثم ترد الشخصيات فى معظم الأحيان غفلا من الأسماء والقسمات الاجتماعية والنفسية، وكأنها مجرد وظائف أو أدوار، بيد أنه يظل صحيحا كذلك أن هذا التطور فى بنية القصيدة الحديثة قد أسهم - من ناحية - فى تغذية الجانب الدرامى من العمل الشعرى، كما كان إشارة - من ناحية أخرى - الى ظاهرة كثيرة الدوران فى الآداب العالمية المعاصرة ، عنينا محاولة إثراء الأجناس الأدبية عن طريق زحزحة الجدران المعهودة فيما بينها. وليس أدل على ذلك من صيغة المسرح الملحمى لدى الكاتب الألمانى برتولت بريخت، وهى صيغة تنهض أساسا على ما يمكن تسميته بالمسرح الشامل، وفيها يفيد الكاتب من النبرة الغنائية الشعرية فى المواقف التى تعتمد على الصوت المنفرد، كما يفيد من عنصر القص الموجود فى كل من الملحمة والرواية، عن طريق الراوى تارة، وبألسنة الكورس تارة أخرى، ومن ثم تلين تلك الفواصل التى كانت حاسمة بين قوالب الشعر والمسرحية والرواية(١٧).

ولن نفيض فى رصد النماذج الشعرية التى حاولت - ترتيبا على هذا المبدأ - استغلال وسائل الحوار والسرد والاسترجاع وما إليها من أدائيات القصة والمسرحية خاصة، ويكفى أن نشير إلى أن إيغال بعض الشعراء فى هذا الطريق قد أفضى إلى حد مطالبة الملتقى بنوع من **القراءة الجملية للقصيدة**، لأن تعدد الأصوات - أحيانا - لا يتم بتعاقبها على مسرح القصيدة صوتا تلو الآخر كما هو معهود، بل يحدث باقترانها معا فى آن واحد، وكأن على القارئ أن يستمع إلى الصوتين متواكبين دون أن يفلت أيا منهما، ودون أن يدع لأحدهما فرصة الطغيان على الآخر. لنقرأ هذا المقطع الذى نقلناه كما كتب فى الأصل دون تغيير :

صـــوت	جوقة خلفية
أيْلُول الباكِي فى هذا العَام	
يخْلَع عنه فى السجن قَلَنسُوة الإعْدام	هَا نَحن يا أيلول
تَسْقُط من سُتْرته الزرقاءِ الأرقَام	لم نُدْرك الطعنة
يَمْشِي فى الأَسْواق يبشرٌ بِنُبُوَّته الدَمَوِّية	فحَلَّت اللعنة
ليلةَ أن وَقَفَ على دَرجَات القصْر الحَجَرِية	فى جِيلنا المخْبول.
ليقول لنا إن سُلَيْمان الجالسَ مُنْكَفِئًا فوق عصاه	
قَدْ مات، ولكنَّا نَحسَبُه يغفو حين نراه.(١٨)	

فصوت « الجوقة » يواكب صوت الشاعر، ليعمق الإيحاء بمشاعر الندم على ما فات، والحسرة لعدم الإصغاء لصوت النذير إلا بعد فوات الأوان، واقترانها فى الكتابة على هذا النحو يفترض أن على القارئ أن يستمع الى صوت الجوقة الخلفية بأذن، على حين يرهف الأخرى إلى صوت الشاعر، وبما أن هذا يكاد يكون متعذرا - إن لم يكن مستحيلا - فان مثل هذا الضرب من القصائد قد لا يكتمل تلقيه إلا وهو ينشد على خشبة المسرح، حينئذ ينهض الشكل الدرامى بما قد يعجز دونه جهد القارئ.

ويبدو من هذه النقطة الأخيرة أننا بحاجة الى مزيد من الحذر كى نتلافى ما تجنه إيجابيات البنية الشعرية الحديثة من بذور الشطط، وإذا طولب الشاعر بالحذر فقد لا يكون بوسع الناقد سوى التحذير، نقول هذا لا بدافع اليأس أو التيئيس، بل من منطلق الحرص على سداد المسيرة وصواب القصد، نقوله وقد أخذت تلوح فى أفق القصيدة العربية نذر سلبية عرفنا بداياتها، ولا يمكن التكهن بنهاياتها، ومنها على سبيل المثال لا الحصر:

١ - المبالغة فى الاحالة على التراث الأجنبي: فاستغلال الموروث ينبغي أن يخضع لجملة مقاييس منها: أن تكون ثمة علاقة عضوية بينه وبين

القصيدة، بأن تكون الحاجة إليه نابعة من داخل الموقف الشعرى ذاته، ومنها أن تكون ثمة صلة سابقة من نوع ما بين المتلق والرمز التراثى، بأن لا يكون غريبا عنه غربة مطلقة، حتى إذا ما ألمح إليه الشاعر أيقظ فى وجدان المتلق هالة من التداعيات والذكريات المرتبطة به.

والذى حدث أن بعض شعرائنا لم يحرص على مثل تلك العلاقة المزدوجة بين التراث والقصيدة أولا، ثم بين التراث والمتلق ثانيا، بقدر ما حرص على إثقال العمل الشعرى باستعارات وإشارات يستمدها مباشرة من الموروث الأجنبى، مع ضعف إحساس الوجدان العربى بمثل هذه الإشارات وجفاف إيحاءاتها بالنسبة له. وتستطيع أن تقرأ المقطوعة الأولى من قصيدة للشاعر بدر السياب بعنوان « رؤيا فوكاى »(١٩) لترى أن عناية الشاعر برصف هذه الرموز الناضبة كانت أكثر من عنايته ببناء القصيدة ذاتها، ففيها يشير إلى إحدى شخصيات مسرحية « العاصفة » لشكسبير، ثم إلى بعض رموز اليوت فى قصيدة « الأرض الخراب »، ثم يقتبس بيتا من قصيدة للشاعر الأسبانى « جارثيا لوركا »، ثم يستعير من الشاعرة الانجليزية « اديث سيتويل » بعض رموز قصيدتها « ترنيمة السرير »، كما يقتبس منها أبياتا كاملة.

ثم إنك تستطيع أن تستمر مع امتدادات تلك الظاهرة فى نتاج الجيل الأحدث من الشعراء، وسوف ترى ظلالها واضحة فى مثل قول أمل دنقل :

حبيبتى مَلَامِح ابتسامة على بَرِيقها الوهَّاجْ
« بنْلوبُ » أين أنتِ ياحبيبتى الحزينة
صَيْفان مُلْحِدان فى مَخَاطر الأمواج
كَقَبضةٍ من العُفُونة
أَعُودُ كَىْ يغْتَسِلَ الحنين فى بُحيرَة اللَّهِيب
لكنما « بنلوب »

بِطَاقَةٌ كانتْ هُنَا
حَبيبتى لقد نَجَوتُ مِن سدوم
طفلكِ آتٍ من مَدِينة الخَرَاب[٢٠].

وقد لا تسعف القارئ ثقافته ليدرك أن الشاعر يستمد « بنلوب » من التراث الإغريقى رمزا لمعنى الوفاء والانتظار، كما أنه يجسد فى « سدوم » مشاعر الدمار والتمزق والانهيار، وفى الحالتين يتغاضى الشاعر عن حقيقة بدهية، وهى أن غاية ما يستطيعه التراث بالنسبة لشعرنا الحديث ليس أن يصبح واجهة منطوقة للعمل الفنى، تضاف إليه من الخارج رغبة فى التدليل على ثقافة المبدع وموسوعية معارفه، بل أن يحسه الشاعر ويؤمن به ويطوعه جزءً من صميم تجربته الشعرية، وذلك مطلب قد لا تحققه وسيلة قدر ما يحققه التراث القومى الخاص.

٢ ـ فقدان المواءمة بين الرمز وسياق القصيدة: وهو مزلق نلمحه على وجه الخصوص فى نتاج ناشئة الشعراء، ممن تعوزهم الدربة أو ينقصهم البصر الكافى بعيون الشعر وتقاليد القصيدة، وكثيرا ما يتلقف هؤلاء أول ما يتاح لهم من الرموز المتداولة على أقلام من سبقوهم، فيستخدمونها لسهولة المحاكاة وقرب المورد. لقد قرأوا للسياب - مثلا - شعرا يتغنى فيه بعذابات مرضه الصابر من خلال النموذج الموروث « أيوب »، وقرأوا أن نبى الله « يونس » قد ظل جنين الحوت حتى نبذ بالعراء وأنبت الله عليه شجرة من يقطين، فإذا بالأول يغدو عازفا على صفارة الريح، وإذا بالثانى يصبح رمزا لأزمنة القحط:

ما فى كَفّى غير الريح
يئنّ على صفّارة أيوب تَقَاذَفه أرْصِفَة العشّار
يطْلعُ يونس فى كفّيه حكاية أزمان القحط
وتمر الريح تلوك بغمغمةٍ تجهلها أسماكُ الشّاطئ[٢١].

ولم يفلح اللفق اللفظى - كلمة «تتن» - فى خلق صلة من نوع ما بين الرمز الأول والسياق، كما لم يفلح التلفيق الصورى «بغمغمة تجهلها أسماك الشاطئ» - كذا!! - فى التأليف بين الرمز الثانى وما يراد الإيحاء به من معانى الصمت والقلق والانتظار.

٣ - النمطية: وتتمثل فى الإشارات الرمزية المطروقة، والاستعارات التى نضبت إيحاءاتها بكثرة الاستعمال، وفى هذه المقام قد يجدر التذكير بأن الصياغة الشعرية صياغة «مستأنفة»، بمعنى أن رموز الشاعر وصوره وتعابيره ينبغى أن تحمل من التميز والخصوصية ما ينأى بها عن المحاكاة أو التقليد، وإلا فقدت قدرتها على إثارة المشاعر وتحريك العواطف، ضرورة العلم بها وبمحتواها سلفا، وما أسهل أن ينسى الشاعر نفسه فيقع رهين الصياغة الجاهزة نتيجة إعجابه بنموذج أو آخر.

قارن - على سبيل المثال - صورة الجثة المحنطة فى قصيدة «إجازة فوق شاطئ البحر» لأمل دنقل بصورة الجثة المدفونة فى قصيدة «الشيء الحزين» لصلاح عبد الصبور، ثم قارنهما معا بنظيرتهما فى المقطوعة الأولى من «الأرض الخراب» لاليوت، أو تعقّب - إذا شئت المزيد - نموذج السندباد، رمز المخاطرة فى اكتناه المجهول، وقد أخذ يتنقل من «مدينة السندباد» للسياب إلى «وجوه السندباد» لخليل الحاوى، ثم إلى «سندباد بلا انتصار» لخليل الخورى، ثم إلى أقلام من سواهم من الشعراء فى انتشار هو أقرب إلى العدوى الفنية، ولعلك تسائل نفسك فى النهاية عما عسى أن تحمله هذه النماذج المطروقة من إيحاء، هذا مع أن قيمة المعادل الفنى تكمن فى قدرته على العطاء التلقائى الحر، غير المسبوق بمواضعة أو بما يشبه المواضعة، فإذا كثر تداوله بالإشارة إلى مضمون واحد، فقد يعتريه ما يعترى الكائنات الحية من شيخوخة أو موت، ويصبح أقرب الى الدلالة العرفية منه إلى الإثارة النفسية.

وإذا كان حديثنا - حتى الآن - قد توفر على جانبى البنية والتعبير بالموروث، فلا يعنى ذلك أن سواهما من وسائل الأداء الشعرى قد تضاءلت قيمتها فى القصيدة الحديثة، كما لا يعنى ذلك أن تطبيقات هذه الوسائل قد أضحت بمنأى عن مظنة الشطط أو شبهة التحريف. لقد أفاد شعراؤنا - بحق - من حصاد النقد العالمى الحديث فيما يتعلق بتشكيل الصورة الشعرية، وكان من أبرز ايجابياتهم فى هذا المقام تحقيق «المظهر المركب»[٢٢] الذى ينبغى أن تتجسد من خلاله تلك الصورة ، فلم تعد محصورة فى نطاق المجازات الجزئية، كما لم تعد محكومة بأوجه الشبه الحسية، ضرورة أن هذا «المظهر المركب» ليس كيانا شيئيا بقدر ما هو صورة للانفعال الخاص. أتراك تتوقف لتبحث عن مثل تلك العلاقات الجزئية المحسوسة حين تقرأ لسميح القاسم :

أَوْلَمَ الموت
فاجأتْهُ قبل أن يَلْمس الزّاد، حَيَّيْتُه مُحْرَجًا
صاح فى غبطة :« يَاهَلا ! جائعٌ أنتَ ياصَاحبى
والطعام هنا وافرٌ يَاهَلا »
جائعًا كنتُ ياإخوتى، مُبتلَى
واقتحمتُ الطّعام، التهمتُ يَدِى
التهمتُ على عَجَل عُنُقِى، واكتفيتْ
جرعتُ نبيذَ دَمِى وارتويتْ
قلتُ : «شكرًا جزيلا»[٢٣]

أم تراك - كما نعتقد - تاركا نفسك مع إيحاء الموقف الذى شكّله الشاعر من وحدات تصويرية يلعب الحوار والحدث بينها دورا كبيرا؟ صحيح أن أيًّا من تلك الوحدات : «أولم الموت، ياهلا، جرعت نبيذ دمى، قلت : شكرا جزيلا» لا تمثل بحد ذاتها قيمة ما، بيد أنها وقد تآزرت على تقديم «وليمة

الموت » حققت تماما ملرمى إليه الشاعر من تجسيد الرابطة العضوية بين الثورة والفداء.

وقد لا يقنع الشاعر بدلالة الموقف التصويرى الواحد حتى يقرنه بموقف مقابل، وفى تلك الحالة ينهض عنصرا « المباغتة » و« التحول » فى تشكيل الصورة بما ينهض به كل موقف على حدة، بل لقد يبلغ هذا التحول من الأثر الى حد أن يستقطب كل ما عداه من أدائيات القصيدة وقيمها التصويرية. لنطالع هذه القصيدة المختصرة للشاعرة فدوى طوقان :

مَوْعدنا كان على المنْحدَرْ
ذاتَ مَساء مَضَى
أمْرع فيه حُلْم وأزدهرْ
شوق مَلِىءْ
لكنّنى حين وقفتُ والْتفَتّ
أطلّ ثم حَط
طيرُ سنين القَحْط
حطّمتُ مرآتى
دمرتُ فيها الحلم والأَشْواق
وعدتُ أدْراجى
أخْبِط فى مَعْركة الأعماق
رجوتُ من تحبّه نَفْسى
أن لا يجىء [٢٤]

فالأبيات الأربعة الأولى تشكل موقفا تصويريا متناغم الإيحاء، وفيه من تفتح الأمل وخصوبة العطاء ما تشى به ألفاظ مثل: أمرع، ازدهر، هذا على حين يبدأ التحول مع البيت الخامس، وفيه يمثل أسلوب الاستدراك وعبارات التوقف

والالتفات إرهاصا بأن ما سيقع يختلف تماما عما كان متوقعا، ثم يأتى «طير القحط» و «تحطيم المرآة» ليحتلا الطرف النقيض من إمراع الحلم وازدهار الشوق، وليشكلا مع سواهما من مظاهر الدمار والعودة المخذولة موقفا مفارقا للموقف الأول فى وحداته وفى دلالته، ومن تباين الموقفين وتناقض وجهى الصورة على هذا النحو تتفجر جملة من طاقات القصيدة وأسرارها المكنونة.

ولعلنا نلحظ فى القصيدة الأنفة - فوق اعتمادها على عنصر التحول فى بناء الصورة - الجنوح إلى التركيز الشديد والتجافى عن الشرح والتعليق والتحليل، وتلك سمة نعتبرها نتيجة لتطور وظيفة الصورة من التقرير إلى الإيحاء، وربما كان هذا التركيز بالإضافة إلى تركيب الصورة وتعقيد مكوناتها هما مبعث ما نحسه ازاء القصيدة الحديثة من غموض وإبهام.

والإبهام طبيعى فى شعر يمتاح من باطن الذات ويرى فيها أصلا ترتد اليه جزئيات الواقع وتحولاته، ثم هو طبيعى حين يرى الشاعر أن الدلالة اللغوية قاصرة عن نقل حالات النفس بكل ثرائها وعمقها، فيلجأ إلى الإعداء بها وإثارة ما يشبهها فى وجدان المتلقى، بل لقد يتعمد الشاعر إلقاء بعض الظلال على معانيه وتغليفها بغلالة رقيقة تجنبها خطر الابتذال، وتكسبها لذة الاستكناه التدريجى، وتعين - بحكم تشابه الوسيلة والغاية - على نقل الأثر الذاتى المبهم أكثر مما يعين التعبير المنطقى المحدود.

وما أكثر ما تعرضت القصيدة الحديثة للسهام تنوشها من هذا الجانب، بالحق حينا وبالوهم أحيانا، ويبدو أننا - معشر الشعراء - بحاجة إلى أن نتذكر أن الإبهام - فى صفوة نماذجه - ظاهرة فنية واعية، وليس مجرد حيلة تستر العجز بالغموض، أو إغلاقا يهدر طاقة الشعر من حيث هو بوح وإفضاء، فمن الغموض ما ينشأ نتيجة صعوبة التعبير عن عاطفة قوية يحسها الشاعر أو فكرة هى فى ذاتها غامضة تستعصى على الكشف، وهو فى تلك الحالة ضرورة، ولكنه ينتقل من الضرورة إلى الضرر إذا وصل به الشاعر إلى درجة التعمية أو الإلغاز

الذى يطفئ نوافذ الإيحاء ويغطيها بضبابه الكثيف. ثم إنه يغدو نوعا من « العنت اللفظى » إذا قنع فيه الشاعر باصطياد العلاقات المجازية البعيدة على طريقة أبى تمام فى تجسيد « ماء الملام » و« أخدعى الدهر »، وحينئذ قد تدهشنا براعة الفنان فى التأليف بين الغرائب واستئناس العلاقات النافرة، ولكننا لا نستطيع أن نكتم تساؤلا يتلجلج فى الصدر : وماذا بعد؟ وما المسوغ لهذا الرهق الشكلى من طبيعة الشعور أو من طبيعة التجربة؟ لنقرأ هذا المقطع من قصيدة « القتل خلف خرائط التاريخ » للشاعر محمد أحمد العزب :

أقوم على تِلاع الخوف.
أعْبد طَوْطَمِى حجرا وتِنّينا وإنسانا خُرافيا
أغْلغِل فى زمان البدء
أضْرب جَبهة التاريخ
أرْقصُ فَوق أحطابى بِدَائِيًّا بِدَائِيًّا
أنام على جُذوع الصّمت
أصْحو قاتلا أو نِصف مقتول بِلَا عينين
ألَاعِنُ وَجْهِىَ البيتِىّ فى الْمَا بَيْن.
أرافق ظِلّى العريان من ثَبَج الحضور إلى يَبابَ البدء
إلى ما ليس تاريخا.
أهَاجِر فى ارتحال الصيف عن خَطّ استواء الأَينْ واللاّ أين
إلى خط احتواء الأينْ فى اللاّ أينْ
ولكنّى على أبدَ العبور أرَاجع الأشياء
وأعْبُد طَوْطَمِى حَجرا وتنِّينًا وإنْسانا خُرافيًّا
وأَسْتَلقِى على قَدَمَيْه فى بَهْو افتتاح العصر هَجَّاءً حَضَاريا[٢٥]

والشاعر ذو بصر جيد بالتراث فى جانبيه التعبيرى والموسيقى، وإحساسه بخصوصية الكلمة الشعرية لاتعوزه الرهافة ودقة الانتقاء، كما أن اعتناقه لإطار

التفعيلة لم يفض به إلى اهمال الجانب النغمى فى تردد القوافى، فرأيناه يراوح - فى معظم الأبيات - بين القرار الصائت ممثلا فى الياء الممدودة، والقرار الصامت ممثلا فى النون الساكنة، بيد أن هذا جميعه لم يستطع أن يبدد شيئا من ذلك الغيم الكثيف الذى اتشحت به صوره الشعرية، وهى كثافة لفظية أكثر منها كثافة إيحائية، لأن الغموض فيها لا يرجع إلى غرابة «الحالة الشعرية» قدر ما يرجع إلى غرابة العلاقات المجازية فى مثل: «تلاع الخوف، جبهة التاريخ، جذوع الصمت، ثبج الحضور، خط استواء الأين واللا أين، بهو افتتاح العصر»، وجميعها استعارات تنهض على تجسيد المعنوى فى ثوب المحسوس، ويمكن بقليل من العناء الذهنى الارتداد بعناصرها إلى منابعها الأصيلة، الأمر الذى يشير بوضوح إلى أن الغموض فيها ليس إلا ضربا من **الوهم اللفظى**، ولعلنا لسنا بحاجة إلى القول بأن نجاح المجاز ليس فى مجرد غلوه وإسرافه، «فالخيال - كما يقول بودلير - هو السبيل إلى الحقيقة»، على أن نفهم الحقيقة هنا بمعناها الرحب نفسيا وكونيا، وهى مطلب لا ينال بالإحالات الغريبة والمجازات البعيدة.

ويبدو أن قدر الشاعر الحديث أن يتصدى لخطرين فى وقت واحد، لأن عليه أن يحذر «**الإغلاق**» و«**التعمية**»، مثلما ينبغى عليه أن يحذر المباشرة والتقرير والنثرية، وهى آفات أدائية لم ينج من بعض آثارها جيل الريادة فى الخمسينيات، ولكنها أصبحت الآن من الكثرة والدوران بحيث يقتضينا المقام أن ننبه إلى جنايتها على ايحاء الصورة من جهة، وعلى بنية القصيدة من جهة أخرى. أترانا - بعد - مازلنا بحاجة إلى قراءة تاريخنا منظوما فى مثل هذه النبرات الخطابية الجهيرة:

قلبى يا سيدتى كأس ملآن

كَمْ كتم كثيرا، كم ثار كثيرا

واليوم يفيض قليلا يحكى عن تاريخ القُرصَان
منذ عرابى جدى أحمد باشا، أول من ألقى القفاز بوجه المندوب
فى يده راية عصر الحرية
فى ثورته أغنية الانسان (٢٦)

إن هذه الجمل النظمية الجاهزة تقف - فى مباشرتها - على الطرف النقيض مما دعوناه بالإغلاق، ولكنها - مع ذلك - لا تقل عنها خطورة فى تسطيح القصيدة واهدار قيمها التصويرية، ويبدو أننا إذا سلمنا بقيام الشعر الحديث على ما هو أعمق من مجرد الرصد الخارجى للواقع، إذا سلمنا بالتقاطه لرعشات الذات وخلجاتها المكنونة، فلا بد من التسليم كذلك بقدر من « التظليل » يعدى بالشعور ولا يطفئه، ومن ثم يكون العمل الشعرى عطاء متجددا يكشف عن نفسه كلما استبطنه القارئ بالجهد والمعاودة، وهنا لا تقتصر مهمة المتذوق - كما يحسب البعض - على التلقى المباشر والاستسلام الذى ينشد الفهم من أقرب طريق، لأن التجربة التى نحصل عليها من الأثر الفنى ليست هبة - كما يرى كولنجوود - « بقدر ما هى فعل نبذل الجهد فى إنجازه » (٢٧).

لقد انصرم على تجربة **الشكل الحر** فى شعرنا المعاصر ما يربو على الثلاثين عاما، وربما لم تكن محاذير هذه المرحلة مؤثرة بحيث تدفعنا إلى الجزع أو الجهامة ونحن نستشف منظور المستقبل بالنسبة للقصيدة الحديثة، بيد أن هذا المنظور - فيما نخال - وثيق الارتباط بماضى التجربة على قصره، ولا مناص من التصدى للمزالق الناجمة إذا أريد اثراء هذه التجربة وتسديد مسارها. وإذا كان المقام قد اتسع للإشارة إلى جملة من هذه المزالق فيما يتعلق ببنية القصيدة وتشكيل صورها، فقد يتسع لإشارة مماثلة - وان تكن أكثر إيجازا - إلى بعض ما يشوب الموسيقى الشعرية من وجوه القصور أو التقصير، نقول هذا رغم علمنا بأن هذا الجانب قد حظى من أقلام النقاد والدارسين بأكثر مما حظى به

جانب سواه، فقرأنا عن قضايا الزحاف والتدوير والخلط بين الأضرب وغير ذلك من المسائل، ما لايحتاج إلى مزيد من الإعادة أو التفصيل[٢٨].

ولكن المشكلة أن هموم الشعر الجديد هموم يومية، وهى تتكاثر ويتولد بعضها من بعض بفعل الوهم أو المبالغة، حتى يصبح ما نعيناه على شاعر الأمس معقول الشطط -لو صح أن فى الشطط معقولية - إذا قيس بما يصنعه شاعر اليوم.

لقد كان قصارى ما ندين به التدوير - على سبيل المثال - أنه يطفئ إيقاع القوافى ويجهد القارئ حين يلهث وراء الشاعر حتى ينتهى إلى قرار بيت يمكن التوقف عنده، ومع ذلك قد كان هذا الجهد محتملا فى ظل ضيق تلك الظاهرة - التدوير - وقلة الأبيات التى تتسم بها، ولكن ماذا نقول وقد امتدت الآثار السلبية للتدوير حتى أضحت - أحيانا - تغطى رقعة القصيدة بأكملها، وحتى غدت وحدة الفقرة، أو وحدة العمل الشعرى برمته، تحل محل وحدة البيت فى الشعر القديم؟ لنقرأ هذه الفقرة من قصيدة للشاعر المغربى محمد على الرباوى، ولنحاول أن نعثر من خلالها على فواصل إيقاعية أو قرارات بيتية تغذى جانب التوقع، الذى لابد أن يستشعره المتلقى إزاء كل عمل فنى يمكن أن نطلق عليه مصطلح «قصيدة»:

«إنّا فى الغار اثنان وثالثنا لم يَنْزِل بعد، وصوت الله يشقّ صخور الغار ليوحى للصاحب أن الغُصن الأخضر للسّدرة يجمع كل اثنين، وأن الله بجانب كل اثنين إذا كانا من أصحاب الحُب الأبيض.

ربّ آمنت بآياتك إمّا جاء الزمن الأخضر أو جاء الزمن العاقر، فالحبل الْبَرِيطنى اللحظة بغلالة عرشك يقْوى فى الزمنين.»[٢٩]

ولنغض النظر عن شكل الكتابة النثرية الذى ظهرت به القصيدة، فهو مما عمت به البلوى لدى طائفة من الطالعين على درب الشعر، رغم أنه يتجاهل

الفروق التاريخية والوظيفية بين كتابة الشعر وكتابة النثر. ويبقى أن القصيدة تلتزم التفعيلة الخببية فى كل فقراتها، مع المراوحة بين أكثر من صورة لهذه التفعيلة، فهى تارة «فَعِلُنْ» بتحريك العين، وهى أخرى «فاعل» بحذف الساكن الأخير مع الإبقاء على حركة اللام، وهى فى معظم الأحوال «فعلن» بتسكين العين. فاذا تساءلنا عن حدود البيت الشعرى كما تصوره الشاعر، فلن يكون أمامنا سوى واحد من احتمالين، أن نتوقف عند نهاية كل جملة تُفْهِم معنى يمكن الوقوف عنده ولو لأدنى ملابسة، وفى تلك الحالة لا ننجو من مغبة تدوير ثقيل يمتد بامتداد الفقرة الشعرية على طولها، لأن هذه التفعيلة الخببية لا تتم بتمام الجملة، بل تتوزع بين الجمل، بل وبين الكلمات، بحيث يصعب العثور على قرار تنتهى إليه الجملة والتفعيلة فى نفس الوقت. وإما أن ندعى أن الفقرة الشعرية بكاملها تقوم مقام البيت فى صورته التقليدية، وساعتها يكون من المتعذر اقناع المتلق ببيت شعرى تربو تفعيلاته على الثلاثين عددا، بكل ما يترتب على ذلك من شحوب الايقاع وانطفاء موسيقى القوافى ونثرية التعبير والتصوير، حيث يجنح الشاعر - كما لاحظنا فى الفقرة المقتطفة من القصيدة الآنفة - إلى التعليل والتعليق والتحليل، وهى خصائص أشبه بالمعالجة النثرية منها بالتكثيف الشعرى.

وايثار الشاعر للتفعيلة الخببية فى صورها المختلفة يسلمنا إلى ملمح آخر من ملامح الشكل الحر فى طوره الأخير، نعنى بذلك **نمطية الأوزان** المستخدمة وقلة تنوعها. ومن المعلوم أن قلة قليلة من نماذج هذا الشكل هى التى كتبت -أوتكتب- فى إطار الأوزان المركبة كالطويل والخفيف وما إليهما، وأن كثرته الكاثرة تدور فى إطار الأوزان السبعة البسيطة: الرجز والمتقارب والمتدارك والكامل والرمل والوافر والهزج، وحتى هذه الأوزان السبعة المتاحة ليست سواء من حيث نسبة دورانها على أقلام المبدعين، لأن جمهرة من الشعراء تركن إلى الامكانات الموسيقية فى الأبحر الأربعة الأولى، وتكاد تحرم نفسها ما عسى أن

تقدمه الأبحر الأخرى من عطاء ايقاعى، لدرجة أن بعض المجموعات الشعرية الصادرة حديثا توشك أن تكون تنويعات على وتر وزنى واحد لا تتجاوزه ولا تتخطاه، رغم اختلاف التجارب المتضمنة فيها.

ولن أذهب بعيدا فى التدليل على تلك الظاهرة، ويكفى أن أقول إن جملة ما يناهز الخمسين قصيدة، نشرت على[٣٠] آماد زمنية متقاربة، وكتبها شعراء تختلف بهم مدارج العمر ومواطن الاقامة ومناحى التجربة الشعرية، نرى أوزان الرجز والمتقارب والمتدارك والكامل تستأثر من بينها بثلاثة أضعاف ما تحظى به أوزان الرمل والوافر والهزج.

واخشى ما نخشاه أن تفضى نمطية الإيقاع - بالدوران داخل بحور بعينها - إلى نمطية التصوير والتعبير، وقد بدأت تلوح نذر ذلك بالفعل، لأن الوزن ليس كيانا موسيقيا أصم، بل هو قادر أن يستدعى إلى ذهن المبدع مجموعة الأخيلة والرموز والصيغ التى ارتبطت به بحكم التكرار والمعاودة، ومن ثم لا يكون الشاعر الجديد قد نجا من تقليد مستهجن إلا ليقع فى قبضة تقليد أكثر هجنة، ولا عاصم من ذلك إلا خصوصية الشاعر فى التهدّى إلى أكثر الإيقاعات مواءمة لتجربته، وأصالته فى ارتياد المذخور من موسيقى القصيدة العربية، بكل ما تتيحه من قيم التنويع والإضافة والاجتهاد، وتلك - فيما نحسب - آية كل تجديد رشيد.

مراجع وتعليقات :

(١) الأستاذ العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى - مكتبة النهضة - مصر ١٩٣٧ - ص ١٠

(٢) الدكتور احسان عباس : اتجاهات الشعر العربى المعاصر - سلسلة عالم المعرفة - العدد الثانى - ص ١٢

(٣) انظر مجلة « الأديب » الجزء الثامن سنة ١٩٤٤ ، وفيه ترى هذه الآراء الثلاثة منسوبة على التوالى إلى الأساتذة : عدنان الذهبى ، سامى عازر ، أبى مضر

(٤) الأديب - الجزء السابع سنة ١٩٤٤ - ص ٨

(٥) نازك الملائكة : الماء والبارود - مجلة الشعر - يناير سنة ١٩٧٦ - ص ١٣ وما بعدها

(٦) نشر وزارة الأعلام - العراق سنة ١٩٧٧

(٧) المصدر السابق - ص ١٠١ - ١٠٣.

(٨) ديوان : أحلام الفارس القديم - منشورات دار الآداب - بيروت ١٩٦٤ - ص ١١٥ وما بعدها.

(٩) ديوان : أنشودة المطر - دار مجلة شعر - بيروت سنة ١٩٦٠.

(١٠) ديوان : الناى والريح - دار الطليعة - بيروت سنة ١٩٦١م.

(١١) نشر مكتبة مدبولى ودار العودة - القاهرة - بيروت سنة ١٩٧٣.

(١٢) المصدر السابق - ص ٢٥ وما بعدها والبيت المقتبس قالته الخنساء بنت عمر ، ونسبه كثير من أهل اللغة إلى الزباء.

(١٣) السابق - ص ١١٢.

(١٤) أنشودة المطر - ص ١١٦ وما بعدها.

(١٥) أحلام الفارس القديم - ص ١١٠ - ١١١.

(١٦) أنظر لتعدد الأصوات فى هذه القصيدة : د. على عشرى زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة - القاهرة سنة ١٩٧٨ - ص ٢١١ وما بعدها.

(١٧) لمن شاء التفصيل فى هذا الجانب أن يراجع كتاب المؤلف : فى المسرح المصرى المعاصر - الطبعة الثانية - القاهرة سنة ١٩٧٨ - ص ١٧٩ وما بعدها.

(١٨) البكاء بين يدى زرقاء اليمامة - ص ٣٤.

(١٩) أنشودة المطر - ص ٤٦ وما بعدها.

(٢٠) المصدر الأسبق - ص ٧٣ ، ٧٥.

(٢١) قصيدة « الرحيل عبر وديان الصمت » - مجلة الشعر - ابريل ١٩٧٧ - ص ٧٢ - ٧٣.

(٢٢) التعبير لازرا باوند. انظر :

Wellek(R). and warren(A.), Theory of Literature, london, 1954, P. 192.

(٢٣) من قصيدة « مع الموت شخصياً » - مجلة الشعر - يناير سنة ١٩٧٧ - ص ١٠٩.

(٢٤) فدوى طوقان : لا وقت للحب - الشعر - أبريل سنة ١٩٧٧ - ص ٦٤

(٢٥) محمد أحمد العزب : القتل خلف خرائط التاريخ - مجلة الشعر - يناير سنة ١٩٧٦ - ص ٥٩

(٢٦) فؤاد بدوى - كلمات إلى السيدة انجلترا - الشعر - يناير سنة ١٩٧٧ - ص ١٥٩

(٢٧) أنظر الدكتور مصطفى سويف : الأسس النفسية للأبداع الفنى فى الشعر خاصة - دار المعارف سـ ١٩٥١م - ص ١٦٦

(٢٨) لمزيد من التفصيل فى هذه القضايا تراجع : نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر - الطبعة الرابعة منشورات دار العلم للملايين - بيروت.

(٢٩) محمد على الرباوى : صاحب الغار - مجلة الشعر - يناير سنة ١٩٧٨ - ص ١٣٦

(٣٠) راجع مجلة « الشعر » - الأعداد : ١، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧، ٩، يناير سنة ١٩٧٦ - يناير سـ ١٩٧٨م

المبحث الرابع

توظيف المقدمة في القصيدة الحديثة

توظيف المقدمة فى القصيدة الحديثة*

١

تحمل وسائل التصوير الشعرى ضربا من الازدواج مبعثه ذاتية الدوافع التى تحفز المبدع إلى عمله من ناحية، وموضوعية الشكل الصّورى الذى تتجسد من خلاله تلك الدوافع من ناحية أخرى، وهو ازدواج نلحظه فى أقرب أنماط هذا التصوير وأكثرها وضوحا، كما نلحظه حين نتدرّج فى سلّم هذه الأنماط حتى نصل إلى أدقّها تركيبا وأوفرها حظّا من الكثافة والتعقيد، وربّما أعان على فهم هذا الازدواج وإدراك طبيعته ما تقرره الدراسات النقدية الحديثة من أن الصور والرموز التى تعبّر بها النفس عن تجاربها هى فى حقيقة أمرها ثنائية، فليست هناك صورة ذات معنى واحد، وكثيراً ما تحمل الصورة معها عكسها، بل قد يكون النقيض الصّورى فى هذه الحالة أفضل درب للوصول إلى نقيضه[١].

فى ضوء هذه الحقيقة - أو قل فى ضوء هذا الازدواج - يمكن أن نضع تفسير« إبن قتيبة » لمقدمة القصيدة العربية القديمة، فهو تفسير لا يقتصر على المألوف من الربط بين هذه المقدمة ومنطق البيئة، بل يضيف إلى ذلك وعيا نقديا مبكرّا بماهية هذه المقدمة، من حيث هى آصرة وجدانية بين المبدع والمتلقى، ثم من حيث هى ضرب من التقاليد الفنية تتجلّى من خلاله صيرورة كليهما إلى ميراث من الأعراف الشعرية المشتركة، وليس بالضرورة - فى هذه الحالة - أن يكون الشاعر رحّالة فى واقعه إذا ارتحل فى شعره، ولا أن يكون متيّما على الحقيقة إذا اشتكى فيما يبدعه وَصَب الهجر ولوعة الفراق، فما التشكّى والالتياع فى المنظور الفنى إلا تجسيد لرغبة الشاعر فى جذب المتلقى واصطياده بأقرب الوسائل إلى نفسه، وأشدّها لصوقا بتاريخه الثقافى والإبداعى[٢]؛ « ليميل

* نشرت هذه الدراسة بمجلة فصول - عدد يوليو سنة ١٩٨١م.

نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، ويستدعى به إصغاء الأسماع إليه، لأن النسيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله فى تركيب العباد من محبة الغزل وإلْف النساء، فليس يكاد يخلو أحد من أن يكون متعلقا منه بسبب، وضاربا فيه بسهم...»[٣].

من ثم يمكن القول بأن مقدمة القصيدة رغم ما يبدو من ذاتية مصدرها فى نفس المبدع، هى فى التحليل الأخير مشتركة وجماعية، من حيث عموم الإحساس بها، بحكم ما ركّب فى طبيعة البشر من نزعات الشعور وكوامن العاطفة، ثم هى موضوعية من حيث إن الشاعر يقدمها - إذ يقدمها - عبر صورة فنية قادرة على الإثارة والاقناع، صورة لا تقتصر على فرديّة الشاعر وخصوصية ما يشير إليه من دمن وأطلال، أو من يلهج بذكرهّن من النساء، بل تتجاوز ذلك - حسب تفسير ابن قتيبة - إلى حيث تضحى معادلا شعريا لنزوع الشاعر والمتلقى معا إلى التماس أرض من التقاليد الصياغية المشتركة، وإلى هذه التقاليد تميل القلوب وتنصرف الوجوه، بغضّ النظر عن ذاتية قائلها أو من قيلت فيه.

٢

وفى العصر الحديث لم تفقد المقدمة دورها التقليدى، من حيث هى قناع رمزى يلوذ به الشاعر، بغية إيقاظ موروث صورىّ يلتقى لديه هو والمتذوق على سواء. صحيح أن جمهرة وفيرة من قصائد الشعر الحديث لم تعد حريصة على الاستهلال بما كانت تستهلّ به القصيدة القديمة من عناصر طللية أو غزلية، بحكم أنها أضحت تتعامل مع التجربة الشعرية دون وسائط، ثم باعتبار أن هذه التجربة غدت ذاتية فى مجملها، وإن توسلت لإخفاء هذه الذاتية بموضوعية الصور والرموز الشعرية، ومن ثم لم تعد بها حاجة إلى التركيز على مقدمات تحمل طابع البثّ الذاتى، بعد أن أصبحت القصيدة برمّتها تنأى عن الصبغة

الغيرية فى اختيار المادة الشعرية وتشكيلها، وتحتكم إلى منطق الذات وحرّيتها فى انتقاء التجربة وترتيب عناصرها الإبداعية.

بيد أن ذلك - على صحته - لم يصادر على اجتهادات الشعراء فى إعادة إحياء المقدمة القصيديّة بما يحقق دلالتها التراثية الرمزية من جانب، وبما يؤصّل وظيفتها العضوية فى الكلّ الشعرى من جانب آخر، وأقرب الشواهد على ذلك ما نلحظه بخاصة فى تراث الشاعر الراحل محمود حسن إسماعيل، فهو فيما يدعى بقصائد المناسبات - وليست قليلة فى شعره - يتكئ على مقدمات تبدو حينا مجرد مدخل ذاتى إلى المناسبة، وتتجلى أحيانا بمثابة إرهاص ملفوف العبارة، يخبئ فى طياته كثيرا من الخيوط الدقيقة التى تصله بنسيج التجربة، وفى الحالتين لا يخلو الأمر من تجديدات أدائية ذات قيمة فى شكل المقدمة وعناصرها. إليك ما يقوله فى مطلع قصيدته « الغصن اليتيم »، التى كتبها « والحرب العالمية الثانية تنفخ - حسب تعبيره - أبواق الدمار، وغصن السلام يتيم العود » :

أَغْفَى رَبَابُكَ، لاشدْوٌ ولاطَربُ	وجفّ حانك، لا كأس ولا عنبُ
وزَفّت الريح، هل زفّ النشيد لها	أم ظلّ سأمانَ هذا اليائسُ التِّعِبُ
هذا الذى اهتزت الدنيا، وعَازِفُه	ساهٍ على ضفّة الأحلام مكتئب[٤]

وأول ما يسترعى الانتباه فى هذا المفتتح تلك البدائل التشكيلية التى صيغ منها، فالشاعر يستبدل المعاناة الإبداعية بالمعاناة الغزلية والطللية، وهو يرصد تجربته مع الفلذة الشعرية وتأبّيها عليه وصدّها عنه، عوضا عما كان يقوم به الشاعر القديم من رصد لنماذج الجمال الأنثوى وامتناعها عليه تدلّلا أو عزوفا أو هجرا، ثم هو يركز فى الإيحاء بهذا العناء الإبداعى على مواطن إشعاع كلامى شديدة الصلة بالشعر وبفنّ القول بعامة : « الرباب »، « الشدو »، « الطرب »، « النشيد »، « العازف »، وخمستها تنبعث من مجال تصويرى واحد، وخمستها أيضا بالنسبة للشاعر فى حالة « إغفاء » أو « سأم » أو « يأس » أو « تعب » أو

« سهو »، ثم « الحان » و « الكأس » و « العنب »، وثلاثتها فى حالة « جفاف »، الأمرالذى يوحى بأن المكابدة الماثلة هى مكابدة المبدع لعرائس فنه وبنات خواطره، على حين تستعصى هى على قلمه، وتفرّ منه، رغم وجود البواعث الحافزة على القول، والمتمثلة فى « زفيف الريح » و « اهتزاز الدنيا »، وكذلك رغم المفارقة الناجمة من وضع هذين الأخيرين بإزاء « سهو العازف على ضفة الأحلام ».

ولنتذكر بهذه المناسبة أن يقظة الريح وهجعتها كثيرا ما استخدمتا فى تراث الشعر العالمى تعبيرا عن توهج الحالة الإبداعية أو نضوبها، وقد وظفها الشاعر الفرنسى بول فاليرى توظيفا مقاربا فى قصيدته « المقبرة البحرية »(٥)، بل ان من بين شعرائنا المحدثين من أدار الريح رمزا على مساحة عمل شعرى كامل، كما فعل خليل حاوى فى مجموعته الشعرية المسماة « الناى والريح »(٦).

والتدرج إلى عالم التجربة الشعرية عبر افتتاحية تستبدل المعاناة الابداعية بالمعاناة العاطفية على هذا النحو، هو ضرب من التطوير فى شكل المقدمة لا جوهرها، لأن المدلول فى الحالتين واحد، وهو أن الشاعر لم يقطع الى تجربته دربا ممهدا، ولم يستشرفها الا بعد أن اصطلى بنار الخذلان وألم المحاولة، ثم لم يفض إليها الأعبر رحلة تشتبه فيها المسالك وتلتوى بها الخطوات، رحلة فى المطلق والمجهول لا بداية لها ولا نهاية، ولا حلّ فيها ولا سفر، ولا ديار فيها ولا سكن، لأنها رحلة المبدع وراء الحقيقة الفنية الهاربة، ومن ثم ليس غريبا أن يتواكب رصد المعاناة الإبداعية فى مثل هذه المقدمات الحديثة مع رصد الشاعر لمخاطر الرحلة وأهوال الطريق، حيث لا رحلة هناك فى واقع الأمر ولا طريق :

بَكَى علىَّ الصَّدَى واللحن والوتَرُ	ولم أَزَلْ لعذاب الشعر أنْتَظِرُ
أوْمَتْ الىّ سواقيه، فقلتُ لها	مات الرَّبيعُ، ومات العِطْر والزَّهَرُ
دُورى على نَوْحك المهجور فى أُفُق	ناح التراب عليه واشتكى الحجر
ولا تَظُنّى صَلاةَ الوحى آتيةً	إن المصلّين بالإلهام قد عَبَروا(٧)

وما نريد أن نشير إليه فى هذا المطلع الذى استهلّ به محمود حسن اسماعيل قصيدة « اللاجئون »، أن الشاعر حين اتخذ من بكاء الصدى واللحن والوتر، وموت الربيع والعطر والزهر، ونوح التراب، وشكوى الحجر، ومضات تصويرية تشى بعذاب الشعر ولوعة المعاناة فى انتظاره، لم يتحرج أن يضيف إلى ذلك قالب الرحلة الذى كان فى الشعر القديم قرينا للعناصر الطللية والغزلية :

فى رِحْلة لا تَعِى الأيامُ وِجْهتَها ولا يُتَاح لها حلّ ولا سَفَرُ
ولا ديار، ولا أهل، ولا سكَنٌ ولا حَياة، ولا عيش، ولا عُمُر

وكأن هذه الرحلة التى تفتقد كل مقومات الرحلة، أولكأن المقدمة الحديثة برمّتها، لا تعنى واقعا يعبر عنه الشاعر بدلالات اللغة الوضعية المحدودة، بقدر ما تعنى أن المبدع يتهيأ لكى يقول شعراً، وأنه فى سبيل هذا التهيؤ يرتدى نفس المسوح التى كان يرتديها سلفه، ويلج الى تجربته عبر تقليد فنى هو أشبه بالتعاويذ أو أقرب إلى الرّقى السحرية، يستدعى بها خواطره وصوره، ويستمطر بوساطتها مذخور طاقته الشعرية، وهو تصوّر لا ينأى - على أية حال - عن بعض مقولات النقد الأدبى الحديث، فقد كان « بودلير » يرى « الفن الخالص - لا المقدمة الشعرية فحسب - تعويذة ايحائية تضمّ الذات والموضوع فى وقت معا، تضم العالم الذى يكتنف الفنان والفنان نفسه »[٨].

وصيرورة المفتتح الشعرى إلى حيث يصبح ضربا من الرّقى الإيحائية يُستنزل به الفيض الفنى، هو الذى يفسر التلازم الملحوظ فى المقدمات الحديثة بين الشكوى من المعاناة الإبداعية والشكوى من نضوب ينابيع الوحى وجفاف مصادر الإلهام، واذا كان قد لفت نظرنا فى النموذج السابق إيماء الشاعر إلى « صلاة الوحى » و « الإلهام الذى عبر »، فإنه ليس من قبيل المصادفة أن يعود الشاعر ذاته، وبعد انصرام قرابة عشرة أعوام، إلى الإلحاح على الصورة نفسها فى مقدمة قصيدته « عدوّ الاستعباد »[٩]، ففيها يقترن « خريف الوحى » « بالأضلع

المزمومة »، و « الحشاشة الخابية »، و « الأقداح الفارغة »، و « الأوتـار الضـارعة »، كما يقترن ربيعه « بجلجلة العيـدان »، و « انشـقاق الحجـب »، و « الأحـلام المورقة »، وهى وحدات تصويرية تحمل من معنى البشارة مـا يقف على النقيض من إيحاءات وحدات المجموعة الأولى، ولا ريب أن هذا الإلحاح يعنى فى المقـام الأول أن توظيف المقدمة الشعرية على هذا النحو ليس نزوة فنيـة طـارئة، بـل هو منهج أدائى لا ينقصه عنصر المتابعة والاستمرار.

٣

والمحصلة المستخلصة من كل ذلك أن ديمومة المقدمة الشعرية من حيث هى عرف فنى، لم تصادر – وما كان لها أن تصادر – على تطور التشكيل الصورىّ لهذه المقدمة، بل إنها لم تحل بين هذا التطور التشكيلى وأن ينتـج أثـره فيما يتعلق بوظيفة المقدمة، والنسب والعلاقات التى تحكم صلتها ببقية عناصر البناء، باعتبار ما بين هذا البناء ووظائفه من تفاعل عضوى حميم، وقد رأينـا كيف أن البدائل التصويرية التى استقاها محمود حسن إسماعيل من عالم المغامرة الشـعرية، قد أدّت إلى إثقال المقدمة بدلالة إضافية إيحائية لا تقتصر على تقرير مكابدات الشاعر ووصفها، بل تتجاوز ذلك إلى حيث تبدو وكأنها صلاة فنية أو استمطار للوحى الشعرى المنشود، وهى وظيفة ترتد بالمفتتح الشعرى إلى طابعه السـحرى العريق، أيام أن كان الشعراء يعتقدون أن لفنّهم صلة وثيقـة بـالإلهام الإلهـى، وكان رمز هذا الإلهام ما تفصح عنه علاقة الشعراء بآلهة الفنون، أو بقرنائه لهم من الجن والشياطين، وليس من معنى فى الحالتين سـوى الـرمز – أسـطوريًّا – إلى تعويل الشاعر على فيض فنى يتنزّل إليه من طاقة غيبية غير منظورة، وقديما بدأ « هوميروس » النشيد الأول من « الإلياذة » بقوله : « تغنّى أيتهـا الموسـا.. »، كما بدأ « الأوديسا » بقوله : « خبرينى أيتهـا الموسـا... »، والموسـا muses آلهـة الشعر والفن فيما تحكيه أساطير اليونان[١٠]، ومناجاتها واستدرار نبعها الغيبى ليسا

بعيدين عن مناجاة محمود حسن إسماعيل لوحيه وألحانه وأوتاره، وليسا بعيدين - كذلك - عن مناداة عمر أبي ريشة لما أسماه «راويات الزمان»، تلك التي تحمل إلى مسامعه حفيف أجنحة الإلهام، وتنثر حوله باقة من الأساطير يرجّعها القلب صلاة وتردّدها الشفاه أغنية :

لَا تَنامِى يا رَاوِيات الزمانِ ... فَهْو لَوْلاكِ مَوْجة من دُخانِ
تَتَوالى عصوره وبها منكِ ... ظلال طَرِيّة الألوان
أبدًا تبْسم الحياةُ عليها ... بَسْمة المطْمئنّ للحَدَثانِ
أَسْمعينى حفيفَ أجنحة الإلهامِ ... من أُفْقِكِ القَصِىّ الدّانِى
وانثُرِى حولىَ الأساطيرَ، فالروحُ ... على شِبْهِ غُصَّة الظَّمآن
حَسْبُها أَنْ أردّها لك من قلبى ... صلاةً، ومن شِفَاهى أغانِى(١١)

والأبيات من مفتتح مطوّلته ذات النفس الملحمى «خالد بن الوليد»، وورود هذه الأبيات فى مستهلّ قصيدة شبه موضوعية، تعتمد على رصد الحركة فى الزمان والمكان، يوحى بأن خلفية المقدمة ما زالت تحتفظ ببعض وظائفها التقليدية، من حيث هى العنصر الذاتى الذى يسبق ويوازى العنصر الغيرىّ فى القصيدة، بيد أن المادة التصويرية الداخلة فى نسيج هذه المقدمة، وطريقة الشاعر فى اصطيادها والتأليف بينها، سرعان ما تنعطف بنا تجاه دلالة فنية جديدة، دلالة تذكرنا بذلك الغلاف الأسطورى الذى اتّشحت به الافتتاحية عند هوميروس، وليس محض مصادفة أن كلًّا من المبدعين - هوميروس وأبى ريشة - كان يتهيأ بمثل هذه المقدمة للولوج إلى تجربة ذات عبق ملحمى واضح، تجربة ترقى بالنموذج البطولى الى ما فوق مستوى البشر، وتتوسل إلى تصويره بمدد فنى ينبعث - هو الآخر - من طاقة فوق طاقات البشر، كانت هذه الطاقة لدى هوميروس آلهة الفن والغناء، وهى عند أبى ريشة «راويات الزمان»، ولكنها فى الحالتين ملاذ الشاعر ومصدر الهامه، اليها يتوجه بالنداء : «أيتها،

يا »، وفى الحالتين أيضا يستتبع أسلوب النداء صيغة طلبية محددة، بل إن موضوع الطلب فى كلتيهما لا يكاد يختلف وإن تعددت أشكاله : « تغنّى، خبريني، أسمعيني، انثرى ». هذا وتبق لأبى ريشة خصوصيته الأدائية، فتسلّط فعلىْ « الإسماع » و« النثر » على « حفيف أجنحة الألهام » و« الأساطير »، ثم اجتماع النقيضين فى نعت الأفق « القصى - الدانى »، والمقابلة بين الرّىّ الأسطورى والروح الظمأى، كل ذلك أعان على خلق مناخ أثيرى تغيم فيه الدلالة الوضعية للألفاظ، لتولد الدلالة الإيحائية للمقدمة برّمتها.

وثمة فى هذه الأبيات التى اجتزأناها من أبى ريشة ملمح آخر لا يقلّ أهمية عن كل ما سبق، وهو ملمح يفضى بنا إلى وقفة تطول عند جهد هذا الشاعر فى إعادة توظيف العناصر التراثية فى المقدمة، فالفن - كما توحى الأبيات الثلاثة الأولى فى المطلع - قيد للزمان، ووسيلة لإحياء ظلاله وتجديد ألوانه رغم تعاقب العصور، وفوق رقعة هذه الظلال والألوان تتعانق الحياة والموت، والوجود والعدم، الوجود باعتباره معطى من معطيات الفن، والعدم باعتباره أثرا حتميا لدورة الزمان التى لا تتوقف، ومع أن هذا « التوليد » الفنى للزمان يمنح الشاعر بعض العزاء فيما يستشعره من جهامة الفناء وقسوة التحول، فإنه عزاء الرومانسى حين يعلك ثمرات الماضى فلا يجد فيها سوى المرارة، ويتشبث بأطيافه فلا يجد فيها إلا دخانا. وهبِ الشاعر قادرا على تمثيل الماضى وبعث ظلاله، فهل بامكانه أن يحول بين أصابع الدمار وأن تمتد بالمسخ والتشويه الى كل كيان أو أثر ذى قيمة فى وعيه الفرد أو وعى الجماعة ؟.

من هذه المفارقة الأليمة بين ما يستطيعه منطق الشعر وما يحيط به منطق التغير تنبع أزمة الشاعر، ومنها أيضا ينبثق شعوره الحاد بوطأة التحول، ونواحه فوق أجداث الأشياء المتغيرة، والأطلال الحائلة، والرسوم الدوارس، ومعاناته من تجربة الزمن حيالها ما يشبه المأساة، « وفى قاع هذه المعاناة - بتعبير إيليا الحاوى

- تتراءى لنا ملامح الحتمية التى تسيّر الانسان وترهقه إذ تدعه مخذولا أمام عواطفه، يشعر بها ولايقوى على تخليدها أو إدامتها وفقا لرغباته، وهذه الحتمية هى التى تزجى به فى النهاية إلى الموت. ففى البكاء على الزمن وطلل الأشياء المنقرضة تطالعنا تجربة الزوال، يتمثل له فى مظاهر الطبيعة وفى موت العواطف والمستحيل الذى يجثم الأنسان دونه »[١٢].

وتوظيف أبى ريشة **لظاهرة الأطلال** بهذا الإيحاء الزمنى المأساوى لا يمثل فلذة جزئية عابرة، تأخذ برقبة القصيدة ثم ينتهى أمرها، بل هو إلحاح دءوب ينتقل فيما يشبه العدوى الفنية من قصيدة إلى أخرى ، ومن موقف وجودى إلى موقف وجودى آخر، ومن ظاهرة طبيعية كأطلال مدينة « أوغاريت »[١٣] التى عرفت أول أبجدية فى التاريخ، إلى صرح رومانى قديم يقف أمامه الموت مجروح الكبرياء، لأنه لا يستطيع أن يفتك به أكثر مما فتك[١٤]، وفى كل الحالات لا يقنع الشاعر من الطلل بدلالته البسيطة المباشرة، بل ينداح منها الى تصور كلّى يمتد عبر رقعة التجربة الشعرية بأسرها، ولا يكتفى من رسمه برتوش سريعة تزّين جيد المطلع، بل لا يزال به يشخّص ذراته ويستنطقها، ويستدرّ حديثها ويناجيها، ويفرق ما بينها ثم يركبّها، حتى لتشعر وكأنك لست تجاه طلل أعجم، بل أنت أمام حركة الزمن بكل ما تعنيه من عنفوان التحول وفداحة التغيير :

فيم التمرّد والوُثوب على القضاء المبرم ؟
أَتعبتِ من حُلم الخلود فشئتِ ألاّ تحلُمى ؟
ما تُبصرينَ ؟ تأمّلى ! ما تَشْعرين ؟ تَكَلّمى
الرَّبْع رَبْعكِ، فانحنِى عطفًا عليه، وسلّمى
لا تُنكريهِ إنْ تَنكّر بعد طول تجهّم
لم يَبْقَ فيه من بنيك سوى الطَّيوف الحوَّم. [١٥]

والخطاب إلى أطلال مدينة «أوغاريت»، وصيغة الخطاب تفترض منذ البدء حياة المخاطب وامتلاءه بالحركة والشعور، وتتعاقب وحدات هذا الخطاب لتبرز تجلّيات ومظاهر هذه الحياة: «تشت، تبصرين، تأملي، تشعرين، تكلمى»، ومن مجموعها تتكون عناصر الإرادة والإحساس والفكر والوجدان، وهى العناصر التى تشكل شخصية الطلل، وتمنحها طاقة الانفلات من وضعها السكونى الجامد، إلى حالة «التمرد»، ثم فعل «الوثوب» فى مواجهة القضاء، بكل ما يمثله هذا الفعل من نشاط وجيشان وحيوية، ولكنه فعل عبثى من أساسه، لأن حكم القضاء لا نقض فيه، والتمرد عليه محاولة فى المستحيل، ومن ثم تفسح أساليب الاستفهام وصيغ الخطاب مكانها، لتحل محلها نبرة الاعتراف والاستكانة والتسليم، فقد تنكّر من الربع ما كان مألوفا، وتجهم منه ما كان عامرا بالبهجة، ولم يبق من آثار الحياة فيه سوى أشباح حائمة.

وغالبا ما يلجأ الشاعر المعاصر فى طلليّاته إلى القِران بين الموضوعى والذاتى، والموازاة بين التغير فى واقع الظاهرة الطبيعية والتغير فى واقع الشعور، والانتقال من تلمّس آثار الزمن فى الأشياء إلى تسمّع أصدائه فى النفس الشاعرة، ومن ثم تمرّ التجربة الإبداعية عبر مستويين أدائيين متلازمين، قد يندمجان حينا، وقد يتعاقبان حينا آخر فيما يشبه النغمة ورجعها، ولكنهما فى الحالين ينبعثان من منظور ديناميكى واحد، هو الحوار الدائب بين الوعى الخارجى والوعى الداخلى للمبدع، هكذا نقرأ فى قصيدة أبى ريشة الآنفة الذكر، حين يقابل - أو يمزج - بين مأتم «أوغاريت» ومأتمه، وبين أطلالها وأطلال أمته، وبين ربيعها المتصرّم ومواسم المطر فى حضارة قومه الآفلة، وهكذا نقرأ أيضا فى قصيدته الصغيرة «هيكلى»، حيث ينبهم الموروث الطللى ويدق إدراكه، نتيجة لعزوف الشاعر عن تقريره والتصريح بكل عناصره التقليدية، ولجوئه - بدلا من ذلك - إلى استلهامه وتمثّله والتفكير به، ثم استقطاره فى ضرب من الرؤيا الفنية تنزاح فيها الحجب بين الماضى والحاضر:

هُوذَا هيْكِلى رجعتُ إليهِ ... لأُصلّ وفى فؤادى حَنينِى
لم أجدْ فيه روعةً من جمال ... أو جَلال بسحرها تَطْوينى
قد تَداعتْ جدرانُه، وتَهاوى ... فوق مِحرابه غُبارُ السّنين

* * *

هُوذَا هيْكلى، فَماذَا حَبَانِى ... بَعْد طُول النّوى، وماذا رأيتُ؟!
تعبتْ فيه ذكرياتى فنامتْ ... وإذا شاء هزّها لأبَيْتُ
فتلمّستُ فى دُجاه مَكانى ... ثم أشعلتُ شمعتى.. وبكيْتُ[١٦]

وقد تحرينا القناعة من هذه القصيدة بمقطع البدء ومقطع الختام، لأن أولهما يرصد حركة التحول الشّيْئىّ للظاهرة، على حين يتعقب الأخير هذه الحركة فى حنايا النفس ومسارب الذكريات، ففى البداية يعود الشاعر إلى هيكله هاتفا به مشيرا إليه فيما يشبه جذل الغريق بطوق النجاة: «هوذا هيكلى!!»، ولكن الموقف لا يلبث أن ينقلب من أساسه، حين لا يجد الشاعر من مظاهر الجمال والجلال ما كان يسحره، ثم يشتد أثر المفارقة بين المتوقع والواقع حين يجتمع إلى افتقاد الروعة انهيار البنيان وتداعى الجدران وتصدّع «المحراب»، ولكى نكون على وعى تام بما يمثله هذا «المحراب» من قيمة ايحائية، ينبغى أن نتذكر إلحاح الرومانسيين على المعنى القدسى للمشاعر، كما ينبغى ألا ننسى أن بيت المطلع قد قرن منذ البدء بين الهيكل والصلاة.

ورغم ضآلة المحصول الشعرى فى التعبير «بغبار السنين»، فإنه ينقلنا مرة أخرى إلى معنى الزمن باعتباره سر فجيعة الشاعر فى هيكله الحبيب، ومع أنه يبدأ المقطع الأخير بنفس الاستهلال الإشارى الذى بدأ به المقطع الأول، فشتان ما بين البدايتين، لأن ثانيتهما تحمل نبرة النواح الممزوج بالدهشة والاستنكار، ويعمق أثر هذا الاستنكار حين يقترن بدلالة التكرار الاستفهامى: «ماذا حبانى، ماذا رأيت»، ولاشك أن هذا التكرار لم يأت عبثا، لأن استنكار التغير

فى الهيكل الخارجى مدرجة لتغير مماثل فى الهيكل الداخلى، فها هى الذكريات الحبلى بالحنين تتعب ثم ترقد هامدة جامدة، وحتى لو كان بإمكان الطلل الحائل تحريكها فليست بالشاعر - إزاء منطق الفناء - رغبة، ومن ثم يسترخى فى استسلام اليائس، متلمسا ركنه القصى بين أنقاض الهيكل الداجى، تاركا لدموعه، ولذبالة فنه الوانية، مهمة الإيحاء ببقية عناصر اللوحة، وكأننا منها لسنا بإزاء أحجار وأنقاض، بل نحن أمام طلل الماضى وهيكل الذكريات.

٤

ولعله قد اتضح من ذلك أن الشاعر الحديث لم يقتصر على التطوير النوعى لوظيفة المقدمة باستغلال عناصرها التراثية استغلالا إيحائيًّا، بل إنه مضى إلى أبعد من هذا حين جعل من هذه العناصر - كلها أو بعضها - قوالب كاملة للتجارب الشعرية، وفى تلك الحالة يصبح ما كان مجرد فلذة جزئية فى المقدمة، إطارا للتجربة برمّتها، كما يغدو هذا الإطار ذاته منفذا لإشعاعات نفسية ووجدانية بالغة العمق والتعقيد.

إن الوقوف على ديار الأحبة واستنطاق الأطلال لا يعدو أن يكون - كما أشرنا - رقعة محدودة فى نسيج المقدمة التقليدية، ولكننا نرى هذه الرقعة ترحب وتنداح حتى تستغرق قصائد بجملتها من شعر أبى ريشة، كما نراها تحظى بنفس الرحابة والامتداد فى بعض القصائد المبكرة للشاعر صلاح عبد الصبور، وعلى وجه التحديد فى قصيدته «الأطلال»[١٧]، حيث تقوم الأطلال فى صدر كل مقطع من مقاطع القصيدة بوظيفة النغمة الترددية التى تسرى عبر انتقالات التجربة وتصل ما بينها، مع تلوينات أدائية تتجلى بها هذه الأطلال كل مرّة فى ثوب تصويرى جديد، فتارة هى تلّ من الورد الممزق المخضلّ بدموع الشاعر، وتارة أخرى هى مرتع لسُود من الجن لهم فحيح الأفاعى، وثالثة هى فجر

طفلٌ معتل، أو بلبل ينوح دون جناح، ولكنها فى كل تجليّاتها التعبيرية تشفّ عن أسى دفين، وتوحى عبر تداعياتها من الصور والرموز بأن هذه الأطلال ليست فى تحولات الرؤية الشعرية إلاّ «نهاية الآمال».

وللشاعر إبراهيم ناجى - بخاصة - تنويعات عديدة على هذا الوتر، ليس فقط لأنه يتخذ من الأطلال عنوانا لقصيدتين ذائعتين من شعره[١٨]، وليس أيضا لأنه يخاطب «دار هند»[١٩]، طالبا منها الكلام وراجيا لها السلامة، على طريقة عنترة فى نداء «دار عبلة» وتحيتها، بل لأنه - قبل ذلك وبعده - يمتاح رؤاه من معين طللى وإن لم يصرّح به، ثم يعالج هذه الرؤى من منظور طللى يتسرّب عبر أعصاب القصيدة فلا تكاد تلمسه رغم وجوده، ولنأخذ مثالا على ذلك قصيدته «العودة»، فمع التسليم بما فى نسيج هذه القصيدة من حواشى وخيوط تصل ما بينها وبين تقاليد القصيدة العربية، فإن الاكتفاء من العودة بمدلولها المباشر، والقناعةمن تجربة الشاعر بأنه قد عاد «إلى دار أحباب له فوّجدها قد تغير حالها»، كما تقول اللافتة الملصقة بصدر القصيدة، هو ضرب من التناول لا يعين على استيعاب كل عطاء القصيدة، فضلا عن أنه يعطل التقويم الصحيح لها، باعتبارها تطويراً للتقاليد، بقدر ما هى تجاوز لها.

أما أنها تطوير للتقاليد الطللية، فلأنها تمزجها بضروب من الأداء التصويرى لا تخلو من جدّة، منها ما يوحى بصبغة القداسة التى يضفيها الرومانسيون على العواطف البشرية بكل ما تستدعيه هذه القداسة من صور الطواف والصلاة والسجود والعبادة :

هذه الكعبةُ كنّا طَائِفيها والمصلِّين صباحًا ومساءَ
كمْ سَجدْنَا وعبدْنا الحسن فيها كيف بالله رجَعْنا غُرباء ؟!

ومنها إحياء الجوامد والتماس المفارقة فى مسلكها الإنسانى المفترض بين الماضى والحاضر :

أنكرتْنا، وهي كانت إنْ رأتْنا يضحك النورُ إلينا مِنْ بَعيدْ

وأما أن هذه التنويعات الأدائية تقتضى بالضرورة تجاوز المنطوق الطللى إلى مفهوم إيحائى يتدسس فى كل شرايين القصيدة فلا تستوعبه النظرة القانعة، فلأن «العودة» ذاتها تكتسب فى القصيدة معنى الرجعة إلى الماضى تارة، والفرار من المحنة تارة أخرى، والعبور من مشاعر المطاردة والاغتراب والنفى إلى حيث يكون الائتناس والألفة والقرار تارة ثالثة، أو لنقل إنها - فى التحليل الأخير - تشى بكل هذه الدلالات مجتمعة :

وعلى بَابكِ أُلقى جَعْبَتى كَغَريب آبَ من دار المِحَنْ
فيكِ كفَّ الله عنّى غُربتى ورَسَا رحْلى على أرض الوطَنْ
وَطنِى أنتِ، ولكنّى طريدْ أبدىُّ النَّفْى فى عَالَمِ بُؤْسى
فإذا عُدْتُ فللنّجْوى أعُودْ ثمّ أمْضِى بعْد ما أُفْرِغُ كأسِى[٢٠]

أتراها إذن عودة إلى «دار الأحباب»، أم أنها إياب إلى السكينة المفقودة، وخلود إلى الأحلام الموءودة والذكريات الغاربة ؟!

٥

ولم يقتصر أمر شعرنا الحديث على استلهام الأطلال أو استغلالها إطارا عاما للتجربة، فقد كانت الرحلة - كذلك - موروثا افتتاحيا تعددت طرائق الشعراء فى إعادة تشكيله وتوظيفه فنيا، ويبدو أن هذه «الإعادة» كانت تتم فى مطالع النهضة الأدبية على نحو لا يخلو من التسطيح والمباشرة، بل والسذاجة - أحيانا - فى فهم فلسفة التجديد ووسائله، وقد روى أحد المستعربين الذين حضروا مؤتمرا للدراسات الشرقية عقد فى «فينا» مع بدايات هذا القرن، كيف وقف شاعر عربى ليزجى التحية الى المؤتمرين فإذا به فى مستهل قصيدته ينفق أبياتا طوالا فى وصف رحلته من القاهرة، والدموع الغزيرة التى سفحها فوق آثار

الخيام المهجورة، والرسوم العافية، ثم كيف قطع الفلاة المخوفة فوق بعير سريع واسع الخطوات ليصل إلى «فينا» ويمدح أولى الأمر بها!![٢١]. غير أن هذه المباشرة فى استغلال عنصر الرحلة سرعان ما تتوارى جزئيا، وبدرجات متفاوتة، على أقلام الأجيال اللاحقة من الشعراء، وبخاصة أولئك الذين انتحت تجاربهم منحى رومانتيكيا أو رمزيا يصعب معه الوقوف عند القيم الفنية الأولى لهذا العنصر، عنينا بهذه القيم الأولى ما كانت تتّسم به الرحلة من مواضعة فى الشكل الذى تصوّر به، ومن محدودية فى دلالتها على حركة المكان.

لقد رأينا من قبل كيف خرج محمود حسن إسماعيل على بعض أعراف هذه المواضعة حين قرن بين الرحلة والمعاناة الإبداعية، ولكن من يطالع رحلة «الملاّح التائه» لعلى محمود طه[٢٢] لن يفجأه - فقط - انهيار تلك المواضعة الشكلية، من حيث اعتماد الشاعر على بدائل تصويرية ينهض فيها البحر بما كانت تنهض به الصحراء، وتمثل فيها السفينة ما كانت تمثله الناقة، ويقوم فيها الملاح بما كان يقوم به حادى الركب أو سائق الأظعان، بل انه سيدهش - فوق ذلك - لأن الرحلة لم تعد حركة فى المكان فحسب، بل غدت حركة فى الزمان ، فى الماضى والحاضر والآتى، فى وعى المبدع وتحوّلات مشاعره. لنقرأ من هذه القصيدة :

أيّها الملاّح قُمْ واطْو الشّراعا ... لِمَ نَطْوِى لجّة الليل سِرَاعا
جدّفْ الآن بنا فى هِينة ... وِجْهة الشاطئ سيْرًا واتّباعَا
فغدا يا صاحبى تأخذنا ... موْجةُ الأيام قذْفًا واندِفاعا
عبثًا تَقْفو خُطَى الماضى الذى ... خِلْتَ أنّ البحر وَارَاه ابتلاعا

فرموز الرحلة فى هذه الصورة متغيرة، وإن كانت وظائفها تبدول لأول وهلة ثابتة :

الصحراء = البحر ← المجال، الناقة = الشراع (السفينة) ← الأداة،

الحادى = الملاح ← العلاقة. ولكننا نعلم أن التغير فى علاقات الرمز اللغوى وارتباطاته السياقية يتزامن - طردا وعكسا - مع التغير فى دلالة الوظيفة، وهكذا فإن اقتران اللجة بالليل، واقتران الموجة بالأيام، وجعل الماضى موضوعا للاقتفاء، سرعان ما ينتج بالرحلة أحداثا دلالية جديدة، فهى حركة فى الزمان، ثم هى حركة تتجاذب «الملاح» - أو الشاعر - فى اتجاهين متعارضين تماما، الأيام تقذف به إلى الأمام، والماضى يشدّه إلى الخلف شدّا عبثيّا لا نهاية له ولا ثمرة فيه، فقد ابتلعه - نعنى الماضى - خضم الزمن، مثلما سيبتلع اليوم والغد، والحاضر والآتى، فى دورة أبدية لا تنفد إلا بنفاد العمر:

ودَع ِ الليلة تمضى، إنها   لم تكن أوّل ما ولّى وضاعا
سوف يبدو الفَجْرُ فى آثارها   ثم يمضى، ودَوَالَيْكَ تباعا

ودلالة التعاقب والحتمية التى تنتجها حركة الزمن فى هذه الصورة وسابقاتها لا تصادر على ما سواها من دلالات يمليها تطوّر السياق، لأن تعدد الدلالة - أو تولّدها - من أبرز ما اتّسم به توظيف الرحلة فى الشعر الحديث، ومن ثم لا نعجب حين نرى القصيدة فى شطرها الأخير تتحول من الرحلة بحسبانها حركة فى الزمن، إلى الرحلة باعتبارها حركة فى النفس، وصراعا فى العاطفة، وتجديفا فى أمواج المشاعر الغلاّبة:

أُدْرِك التّائه فى بحر الهوى   قبل أن يَقْتُلَه الموجُ صِراعا

* * *

فاجعل البحر أمانًا حوْله   واملأ السهل سلاما واليَفَاعا

* * *

وقُد الفُلْك إلى بَرِّ الرضى   وانشر الحُبّ على الفُلْك شِرَاعا [٢٣]

وقد اجتزأنا هذه الأبيات الثلاثة التى تتجه فيها صيغ الطلب إلى «الحبيب الهاجر»، لا لضيق المقام فحسب، بل لأن كلاّ منها يمثل محورا تلتئم حوله

وتغذّيه مجموعة من الأبيات، ثم لأن كلا منها يمثل نقطة انتقال فى تحولات تلك الرحلة المجازية، فى أولها نسمع استغاثة الغريق الضالّ لا ينشد سوى النجاة، وفى ثانيها لا يقنع بالنجاة حتى يقرنها بطلب الأمان الشامل والسلام المطلق، أما ثالثها فيختم القصيدة بنبرة تفاؤل تختلف عن نبرة المطلع وتكملها فى الوقت ذاته، فهى تختلف عنها من حيث إن نبرة المطلع عبثية جهمة ترضى من اقتفاء الماضى بالاياب، وتكتفى من الرحلة بطىّ الشراع، على حين تنشر نبرة الختام شراع الحب، لتبلغ برحلة العاطفة الى غايتها من الرضا، ثم هى تكملها لأنها تمثل عزاء الشاعر عن إخفاقه فى التصدّى لتدفق الزمن، والبديل الذى يتشبث به إزاء عجزه عن استعادة ما فات.

وقد يلجأ الشاعر المعاصر إلى **نفى منطوق الرحلة** - مثلما نَفَى منطوق الطلل - وإهمال حواشيها مع استبقاء دلالتها، فتتحول إلى معنى داخلى لا تبصر منه فى ظاهر القصيدة سوى ما تقتضيه الرحلة عادة من عناء الكشف ولذة المخاطرة، وفى تلك الحالة يتجاوز دورها دور البديل المجازى، إلى حيث تصبح ضرباً من التصور الفنى، وطريقة للبناء بروح الموروث لا بنصّه، وربما اقترن ذلك بجهد خاص من الشاعر فى الربط إيحائيا بين لازم الرحلة ولازم التجربة الشعرية، فتغدو الأولى رمزا لما فى الثانية من طموح إلى الحقيقة أو المطلق أو المجهول، وسعى دءوب إلى تعقب الخاطرة الشعرية ومراوغتها حتى تسكن إلى مكانها فى القصيدة، ومن هذا القبيل قصيدة «الرحلة»[٢٤] للشاعر صلاح عبد الصبور، وفيها تتجلّى الرؤى الإبداعية أشكالا متحركة وعرائس حية، يقصيها ويدنيها، ويجمعها ويفرّقها، ويبصرها ويكاد يلمسها، حتى إذا اقتربت منها يده لم تقبض إلا على دمى جامدة لا حياة فيها:

الصبْحُ يَدْرُج فى طُفُولته ... والليل يحْبُو حَبْو مُنْهزِمِ
والبَذْر لَمْ فوق قريتنا ... أَسْتار أَوْبته، ولم أَنَمِ

نحن هنا إزاء رحلة الليل، تلك الخيمة السحرية التى طالما استراح بكنفها الشعراء، والتى آثرها الشاعر نفسه بعدد غير قليل من قصائده[٢٥]، ولكنها رحلة لا تفضى إلى غايتها فى يسر، ولا تتعاقب خطواتها الآ عبر مخاض بطئ توحى به الدلالة الحركية الوئيدة للأفعال : « يدرج، يحبو، لم »، ثم هى رحلة تتواكب معها وتقترن بها رحلة أخرى أشد منها خصوصية، نعنى رحلة المبدع داخل تجربته، وقد أومأت اليها دلالة النفى فى ختام البيت الثانى، ولكنها ستحظى بامتدادتها التشكيلية فى الأبيات التالية :

وَصَدًى لمَوّال يُعاودنى	وحَفِيف موسيق من السّدم
ورؤى أنفّرها وأقطفها	والمَها، ويذرّها سأمِى
وعرائس تختال فى حلمى	بين الدّفوف وضجّة النغم
وأطّل مأخوذا فتبسم لى	تيجانها، ويهزّنى ضرمى
قممى تَنكّر لى مسالكها	من بعد إلْفى روعة القِمَم
يا رحلة المعنى على خَلَدى	قرّى بجدبى، عانق عدمى

وطابع الحركة هو أظهر ما تلتقطه عين قارئ القصيدة، وهى حركة تومئ إلى الرحلة ولا تسمّيها، باستثناء تلك الإشارة العابرة إلى « رحلة المعنى »، ثم هى حركة تستعين بالصوت والصورة، باعتبارهما أبرز وسائل الأداء الشعرى، ففى البداية نسمع حركة الصوت غائمة رجراجة يوحى بها « صدى الموال » و« حفيف الموسيق »، وكلاهما صوت لا تخوم، له، ثم سرعان ما تتحول إلى حركة منظورة تجسّدها « الرؤى » تارة و« عرائس الحلم » تارة أخرى، وفى الحالتين لا تتم هذه الحركة المنظورة فى تلقائية واستسلام، بل هى رهينة معاودة دائمة، ومناوشة جدلية لا تنقطع. بين الشاعر وفلذات ابداعه، يطرد منها ويستبق، ويضم ويطرح، وتلوح لبصيرته بين ايقاع النغم مزهوة مبتسمة، فيهزه اليها الشوق ويدفعه الحنين، ولكنه لا يلبث أن يفجع بالمفارقة بين الوهم والتجربة، بين ما توقعه وما وجده، بين العرائس والدمى، بين الضرم والبرودة، بين القمم

التى طالما صحبها وألف روعة الرحيل اليها، والدروب التى أنكرته وتوعّرت عليه.

ومثل هذه المفارقة من أشدّ الهموم إلحاحا على وجدان الشاعر المعاصر، فكثيرا ما يجد المبدع نفسه فى حالة حصار مبعثه عدم التطابق بين القصيدة بالقوة والقصيدة بالفعل، بين ما يراد قوله وما يقال، ومن قبل استشعر «ت. س. اليوت» مرارة هذه المفارقة حين كتب: «لم يتعلم المرء إلا انتقاء خير الكلام، للشئ الذى لم تعد ثمة ضرورة لقوله، أو بالطريقة التى لم يعد ميالا لقوله بها»(٢٦). ويعنى ذلك أن كل مغامرة يعانيها الشاعر مع لغته رهينة بظروفها، إذ يتعين عليه فى كل تجربة شعرية جديدة أن يرحل فى فيافى الكلمات بحثا عن زاد يوائمها، وما قاله «اليوت» صراحة وتقريرا، قاله صلاح عبد الصبور بالصورة والحركة والإيماءة، فهو لم يلجأ إلى البوح بمدلول رحلته إلا عند النهاية، وهو يسلك إلى هذه النهاية نفس الطريق الدراماتيكى الذى سلكه فى البداية، فنحن هنا - مثلما كنا هناك - ازاء نسق من الصور التى تتصدرها أفعال تنمّ عن توتر الحركة وترددها: أنفّرها - أقطفها، ألمّها - يذرّها، أو تشى باطّراد الحركة وتعاقبها: تختال، أطلّ، يهزنى، ترودها، وهذا النسق الحركىّ هو الذى يحدد تحولات الصورة وتشكيلاتها، منذ كانت حفيفا موسيقيا مبهما، إلى حيث تصبح رؤيا، ثم إلى حيث تغدو كيانا مفعما بالألق والزهو والحياة، حتى تصير بالتجريب والممارسة إلى دمية باردة لا نبض فيها ولا حرارة، ولا ريب أن هذه التحولات على مستوى الصورة كفيلة بأن توحى بتحولات مماثلة على مستوى رحلة المعنى الشعرى وانتقالاته عبر العملية الإبداعية.

٦

وأخيرا، يقف الشاعر المعاصر وقفة خاصة عند **مأثور النسيب فى المقدمة التراثية**، ولكن هذه الوقفة الخاصة تحتاج عند المعالجة النقدية إلى مزيد من الحذر، ذلك أن الصورة الغزلية الحديثة - مثلها فى ذلك مثل الصورة الشعرية بعامة - قد تخطّت إطار الرصد الحسى لمظاهر الجمال الأنثوى، إلى حيث غدت حالة نفسية حقيقية، تبدأ من الواقع ولكنها لا تنسخه، وتستمد منه مفرداتها، ولكن لتعيد تشكيلها فى علاقات وأنساق ذاتية محضة، ومن ثم تنهار تلك الثنائية المفروضة بين الشاعر وعالمه، ليحل محلها تفاعل حميم بين الذات والموضوع، وتتوارى الارتباطات المنطقية لعناصر الصورة، لتصبح بقوة الحدس منفذا لإيحاءات نفسية وفكرية رحيبة المدى.

لقد طالما تغنى شاعرنا القديم فى مقدماته بالعيون الحور والأطراف الساجية والأهداب المكحولة، فانظر كيف تحولت العيون على قلم نزار قبانى إلى عالم من الرؤى والأخيلة الثرة، إلى موسم من الخصب والكروم والخضرة، إلى رحلة فى المدى الأزرق تطويه وتنشره بلا شواطئ وبلا حدود:

ونظرتُ فى عينىْ محدّثتى والمدّ يَطْوينى وينشُرنى
فإذا الكروم هناك عارشة وإذ القُلوع الخضر تَحملنى
هَذِى بِحارَ كنتُ أجهلها لابَرٌّ بعد اليوم ياسفُنى

* * *

تَاهتْ بعينيها، وما علمتْ أنّى عبدتُ بعينها وطنِى[٢٧]

وربما لم تخل الصورة فى البيت الأخير من مباشرة، فهى قد أحالت من الخاص إلى العام، ومن الجزئى إلى الكلّى، ومن العيون إلى الوطن، دون أن يكون لهذه النقلة مرشحّاتها أو امتداداتها فى بقية عناصر البناء، ورغم ذلك

فهى نقلة لا تخلو - أيضا - من دلالة، لأنها تلمح تلك الصلة العريقة بين المكان والإنسان؛ فقديما كانت الديار تذكّر بساكنيها، وكان ارتباط الشاعر بالمكان وجها من وجوه علاقته بالماضى، وحديثا تنعكس العلاقة مع بقاء أطرافها، فيضحى التفكير بالحبيبة ضربا من التفكير بالوطن، وتغدو الملاحة فى عينيها رحلة عبر آماد الأرض الأمّ بحقولها وبيادرها وكرومها ونخيلها وأنهارها.

صحيح أن العلاقة بين الطرفين (المثير - المثار، الحبيبة - الوطن) قد لا تكون فى كل الحالات بنفس الدرجة من الوضوح التى لمحناها عند نزار، بيد أن تظليل الصورة ودقة بنائها لا يعتبر ذريعة للالتفاف حولها والهرب منها، بقدر ما هو دعوة لمصافحتها من جديد، ومعاودتها بالقراءة التى تعانى بدلا من أن تستسلم، بغية اكتشاف مادقّ من بنائها، واستنباط ما خفى من إيماءاتها. دعنا نقرأ هذه الأبيات الذائعة من مفتتح «أنشودة المطر» لبدر شاكر السياب :

عيناك غابتا نخيل ساعة السحَرْ
أَوْ شُرفتان راح ينأى عنهما القمرْ
عيناكِ حين تبسمان تُورق الكروم
وتَرْقص الأضواء كالأقمار فى نَهَرَ
يرجّه المجداف وهْنا ساعة السحّر
كأنّما تنبض فى غوريْهما النجوم.
وتَغْرقان فى ضباب من أسى شفيف
كالبحر سرّح اليدين فوقه المساء
دفْءُ الشتاء فيه وارتعاشة الخريف
والموت والميلاد والظلام والضياء.[٢٨].

لقد بُذل فى تحليل هذه القصيدة وكشفُ مكنوناتها ما لا يحتاج إلى مزيد من الإضافة، بيد أن كل ما قيل فيها وعنها لم يكن كافيا ليبدّد وهم بعض النقاد الذين أخذوا على هذا المطلع تقليديته، ومحاكاته للمطالع الغزلية القديمة،

بل وانفصاله عضويا عن بقية أجزاء القصيدة، «فالسّحر هنا - بتعبيرهم - نقلة جمالية تحيل صورة العينين فى الخيال إلى إبداع غابتى نخيل غارقتين فى ظلّ شفق مستحيل».[٢٩]

ولن تغرينا غرابة هذه النظرة بارتداء عباءة من يدافع عن الشاعر وعمله، فذلك مطلب قد تغنى فيه مراجعة القصيدة ذاتها بأكثر مما يغنى أىّ تفسير، ويكفى أن نشير هنا إلى أن الإطار الكلّى للتجربة الشعرية يتجمع بمستوياته الأدائية المختلفة حول «لحظة التحوّل» بكل ما تعنيه من رهق المخاض وآلام الولادة الجديدة، وقد تدرّجت فى تمثيل هذا المخاض والتقاط ملامحه صور القصيدة على تنوّع مراحلها البنائية، بدءا من «أنشودة المطر» التى «دغدغت صمت العصافير على الشجر»، ومرورا بالأمّ التى يرتقب طفلها عودتها بعد الغياب، والبروق التى «تمسح السواحل بالنجوم والمحار»، والمهاجرين الذين «يصارعون بالمجاديف وبالقلوع عواصف الخليج»، ثم انتهاء بهطول المطر، الذى تتخلق من قطراته أجنّة الزهر وخلايا الحياة الوليدة.

فإذا قرنّا هذا الدّرج الصورىّ إلى أبيات المطلع المشار إليها، أمكن أن نكتشف ما بين الاثنين من علاقة عضوية حميمة، فجملة العناصر التصويرية فى هذا المطلع ترجع - رغم ذاتية ما بينها من علاقات - إلى منبع حسّى واحد، هو الطريقة التى تتناسخ بها مظاهر الطبيعة، حيث تتلاقى الأضداد وينبثق النقيض من النقيض، وحيث يختلج الوجود فى آن واحد بالخريف والشتاء، والموت والميلاد، والظلام والضياء، وهى عناصر موائمة بذاتها للتجربة الكلّية فى القصيدة، فوق أنها بنسقها التعبيرى موحية بقلق التشكّل وإيقاع التغيّر المرتقب: راح ينأى عنهما القمر، تورق الكروم، ترقص الأضواء، يرجّه المجداف، تنبض النجوم، تغرقان فى ضباب، سرّح اليدين فوقه المساء، ارتعاشة الخريف، فإذا مضينا مع الدلالة الجمالية لهذا النسق إلى مداها، أمكن القول بأن ما تحمله هذه الفلذات التركيبية من معنى الميلاد فى الظاهرة الطبيعية هو الوجه الآخر

من معنى الميلاد فى الإنسان، كما أن ما يقترن بهذا الميلاد الأخير من توتر واختلاج وغموض، قد وجد معادله الفنى عبر تلك الفلذات الحبلى بالظلال والأسرار، فليس محض مصادفة أنها جميعا تأخذ مسارها عبر لون رمادى مبهم، سواء فى الدكنة الخضراء تستغرق هامات النخيل وأوراق الكروم، أو فى غروب القمر، أو اهتزازات الضوء، أو اختلاجات النجوم، أو العيون الغرقى فى شفافية الأسى، وكأننا من كلّ هاتيك الإشعاعات المراوغة إزاء حدث مازال - بعد - فى طور التلوّن ومرحلة التكوين.

وفى هذا الضوء لا تمثل ساعة السحر مجرد «نقلة جمالية» تحيل صورة العينين إلى غابتى نخيل، فليس خافيا أنها ترددت فى المطلع مرتين، وأنها فى المرتين لم ترد اعتباطا، بل لأنها احدى لحظات التحول فى مدار الليل والنهار، وهى اللحظة التى يشرق عندها الفجر من أكنّة الليل، وينبثق النور من تلافيف الظلام، وهى كذلك - بحكم التفاعل بين الرمز والمرموز، بين الموضوعى والذاتى - مفترق الطريق بالنسبة لتجربة الميلاد التى توفرت عليها كل صور القصيدة، ومن ثم تحظى «العينان» بقيمة عضوية تتجاوز المألوف فى المطالع الغزلية التقليدية، وبقيمة ايحائية رمزية تتخطّى المباشر والمحدود من مظاهر الجمال الأنثوى، إلى غير المباشر والمحدود من معانى الأرض والوطن.

* * *

وتبقى مع نهاية المطاف كلمة، ذلك أن إعادة توظيف المقدمة الشعرية بعناصرها، كلها أو بعضها، وعلى تنوّع أشكالها ودلالاتها، ليست فى جوهرها إلا تعبيرا عن حضور التراث فى وجدان الشاعر، وإذا كان هذا الحضور التراثى برهانا على أصالة المبدع وقدرته على استغراق المأثور من تقاليد القول، فإنه لا ينبغى أن يتحول - تحت وطاة الإسراف أو المتابعة السهلة - إلى مجرد واجهة ثقافية تتكئ على الاستعراض أو التراكم أكثر مما تلجأ إلى الاصطفاء والتمثل، ولنتذكر أن كل مغامرة مع الكلمات هى ضرب من الكشف والريادة، والريادة

انتماء وتجاوز، وبقدر شفافية الرؤية النقدية للشاعر تجاه العرف الفني الماثل، ومهارته في استلهامه والانفعال به، ثم في تخطّيه والإضافة اليه، يكون أثره في تأصيل ذلك الانتماء وتعميق الإحساس به، ولا ريب أن في دقة التوازن بين طرفي هذه المعادلة الصعبة ما يعصم من شبهة الزلل ومظنّة التحريف.

المراجع والتعليقات :

(١) انظر :

R.P. Basler, Symbolism and Psychology in Literature, New Brunswick, 1948, P. 17.

(٢) ليس غريبا فى هذا المقام ما يقال من أن تقاليد الشعر فى التصوير والصياغة يشتد الإحساس بها وتعظم الحاجة إليها حين يشعر المبدع ببعد ما بينه وبين المتلقى، وكأنّ هذه التقاليد تقوم بتعويض العلاقة المفترضة بينهما : انظر : W.Y.Tindall, The Literary Symbol, New York, 1955, P. 126

(٣) ابن قتيبة : الشعر والشعراء - تصحيح الأستاذ مصطفى السقا - ط ٢ - ص ١٤-١٥. ورغم أنه ليس من همنا فى هذا المقام تعقّب النظرات القديمة والحديثة التى طرحت لتفسير مقدمة القصيدة العربية فى أطوارها التاريخية، فإن الإنصاف يقتضينا أن نشير إلى ما حظى به رأى ابن قتيبة من اجتهادات الباحثين المعاصرين ومناقشاتهم، مؤيدة ومعارضة، وقد أخذ عليه المرحوم الدكتور محمد مندور تلك النظرة التقريرية التى تتناول المسائل من أواخرها ولا تلمحها فى تطورها التاريخى؛ «فليس صحيحا أن الشاعر المادح هو الذى فكّر فى أن يبدأ بذكر الديار والحبيبة والسفر وما إلى ذلك ليمهد لمديحه، وإنما هى تقاليد الشعر الجاهلى استمرت حية مسيطرة». (النقد المنهجى عند العرب - القاهرة سنة ١٩٤٨ - ص ٢٩). كما لحظ الدكتور عز الدين اسماعيل ما فى تفسير ابن قتيبة من قصور مبعثه اعتبار النسيب أداة فنية موجهة إلى المتلقى، على حين أن هذا النسيب «يجسّم لنا ارتداد الشاعر إلى نفسه وخلوّه إليها، وهو بذلك يعدّ الجزء الذاتى للقصيدة». (روح العصر - ط ١ - بيروت سنة ١٩٧٢ - ص ١٧).

ونعتقد - من جانبنا - أن إحدى دلالات الصورة لا تصادر بالضرورة على بقية دلالاتها وإيماءاتها الفنية، فلتعدّد الدلالة الشعرية أساسه الجمالى الذى سلفت الإشارة إليه، ومن ثم لا نرى تناقضا حقيقيا بين ذاتية المقدمة فى علاقتها بالمبدع، وعموميتها من حيث هى تقليد فنى يصل الشاعر بموروثه من ناحية، وبذوق الجماعة من ناحية أخرى، ومن هذا المنظور الأخير كان رأى ابن قتيبة، فهو إن أغفل صلة هذا الجزء الذاتى بمبدعه، فلم يغفل صلته بالمتلقى، وعذيره فى ذلك أنه كان يرصد المقدمة فى القرن الثالث الهجرى، أى بعد أن أصبحت أقرب إلى الاصطلاحات الفنية.

(٤) محمود حسن إسماعيل : نار وأصفاد - مكتبة الأنجلو المصرية - ص ٤٣.

(٥) انظر تعليقا على هذه القصيدة لكاتب هذه السطور فى : الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر - ط ٢ - دار المعارف سنة ١٩٧٨ - ص ١١٠.

(٦) نشر دار الطليعة - بيروت سنة ١٩٦١م.

(٧) نار وأصفاد - ص ٧٨.

(٨) انظر : الدكتور مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة - دار المعارف سنة ١٩٥١ - ص ٨٣، ولمزيد من التفصيل فى نظرية بودلير يراجع كتاب «الرمز والرمزية» السابق الذكر - ص ١٠٦ - ١٠٧.

(٩) نار وأصفاد - ص ١٥٩ - ١٦٠.

(١٠) أرسطو : الخطابة - ترجمة وتقديم وشرح الدكتور عبد الرحمن بدوى - بغداد سنة ١٩٨٠ - ص ٢٣٧.

(١١) ديوان عمر أبو ريشة - المجلد الأول - الطبعة الأولى - دار العودة - بيروت سنة ١٩٧١ - ص ٥٣٧ وما بعدها.

(١٢) إيليا الحاوي: عمر أبو ريشة - ط ٢ - دار الكتاب اللبناني - بيروت سنة ١٩٨٠ - ص ٦٥-٦٦.

(١٣) أنظر قصيدة «أوغاريت» - ديوان عمر أبو ريشة - المجلد الأول - ص ١١٨.

(١٤) قصيدة «طلل» - المصدر السابق - ص ١٢٥.

(١٥) السابق - ص ١١٩-١٢٠.

(١٦) السابق - ص ١٨٧-١٨٩.

(١٧) الناس فى بلادى - الطبعة الثانية - دار الآداب - بيروت سنة ١٩٦٥ - ص ٦٧ وما بعدها.

(١٨) انظر قصيدتى: أطلال، الأطلال - ديوان ناجى، طبع دار المعارف سنة ١٩٦١، ص ٢٥٨ - ص ٣٤١.

(١٩) قصيدة «يا دار هند» - المصدر السابق ص ٢٧٣.

(٢٠) المصدر نفسه - ص ٣٩-٤٠.

(٢١) L.J.Kratshkovsky, Selected Works, vol II, P. 252.

(٢٢) تتكرر صورة الرحلة البحرية فى شعره لدرجة تلفت النظر، وتكتسى فى بعض الأحيان دلالات مجازية عميقة الأثر. انظر له - بالإضافة إلى القصيدة المذكورة - قصيدتى: منها، إليها - ديوان على محمود طه - دار العودة - بيروت سنة ١٩٧٢ ص ٥٩٥، ٦٠٢.

(٢٣) المصدر السابق - ص ٣٤-٣٧.

(٢٤) صلاح عبد الصبور - الناس فى بلادى - ص ٥٨-٥٩.

(٢٥) انظر له - على سبيل المثال لا الحصر - «رحلة فى الليل» - المصدر السابق - ص ٥ وما بعدها، «أغنية الليل» - أحلام الفارس القديم -ط ١ - دار الآداب - بيروت سنة ١٩٦٤ - ص ٢٠ وما بعدها.
وما بعدها.

(٢٦) م.ل. روزنتال - شعراء المدرسة الحديثة - ترجمة جميل الحسنى - بيروت سنة ١٩٦٣ - ص ١٤٣.

(٢٧) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة -ج ١ - منشورات نزار قبانى - بيروت - ص ٢٩٣-٢٩٤.

(٢٨) بدر شاكر السياب: أنشودة المطر - دار مجلة شعر - بيروت سنة ١٩٦٠ - ص ١٦٠.

المبحث الخامس

الشعر بالصورة

التشكيل بالصورة*

نماذج من محمود حسن إسماعيل

[وما أنا إلا شعاع غـريب تألق بين جفون الضباب
توهج حتى بـكاه الـرماد وأغفى، فجن عليه السحاب
« أين المفر »]

١

كان يترنم بهذين البيتين وكنا نستمع إليه فى انبهار... خطوات النسيم الوانى تسحب أذيالها على صفحة « بردى » الهادئة فى أمسية من أمسيات خريف ١٩٦٠م، وأشعة الغروب تمتد وتمتد حتى تغرق فى قاع النهر، ونبرات صوته العميق الأجش تعلو ثم تتلاشى فى مزيج من الهمس والكشف، فلم يكن الألق المتوهج قد أغفى بعد، وإن كانت الغفوة منه على قيد ذراع، ولم تكن ضفاف المرفأ الأخير قد لاحت لناظره، وإن كانت منه قاب قوسين أو أدنى. كان الشاعر ما يزال يحس فسحة الأمل وخصوبة العطاء وقدرة التجدد، بل كان يردد على آذان جلسائه أحيانا تلك العبارة التى لا تخلو من روح الشعر وإن لم يقصد بها قائلها شعرا: «إن فى صدرى غابات لم تطأها حتى الآن قدم»!!

والحق أن هذا البوح - على إيجازه - يستقطب جملة من محاور التجربة الإبداعية لدى الشاعر الراحل محمود حسن إسماعيل، فهذا الوتر الفذ الذى رقّ بأعذب الأغنيات للكوخ والأرض والنيل، وصاغ فى إنسان مصر وهوائها ونباتها وكل ذرة من ذرات ترابها أجمل التراتيل، وتدسس فى سراديب النفس البشرية

---

* نشرت هذه الدراسة بمجلة الثقافة - القاهرة - يونيو سنة ١٩٧٧م.

ودروبها حتى وقف منها على مشارف السر الأعظم يناجيه ويحترق بناره المقدسة، هذا الشاعر الذى أثرى وجودنا المنظوم ما يربو على الأربعين عاما، لم يكفّ لحظة من لحظات عطائه الفنى عن استشعار ما يستشعره الفنان الأصيل من طموح إلى قول ما لم يُقل، من نزوع إلى التخلق والانبعاث مع كل دورة من دورات الزمن، من شغف بالمطلق، وارتحال وراء الآتى، وقدرة على التجدد لا تقتصر على مجرد الرغبة فى المتغير والمستطرف من أشكال التجربة الشعرية، بل تتجاوزهما إلى حد المواءمة بين تجدد الكيان الإنسانى الخالق والكيان الفنى المخلوق، فتحس من «جديده» أنك بإزاء شعر يتنفسه مبدعه أكثر مما يصطنعه، وتشعر أنك أمام «شىء» يحياه صاحبه أكثر مما يعبّر به :

شىء يتحرك بالأبد
كربيع يَخْلق مِن جسدى
عُمْرًا يتجدد كلّ غَد
يتخلّى عن هيكل أمسى
ويدبّ بآخر فى نفسى
ويصبّ كراها فى رَمْس
حفرته الشهقة للماضى[1].

إن هذا التجدد، أو لنقل هذا التناسخ الشعورى والفنى، يمثل الملمح الأساسى بين ملامح الوجه الفنى للشاعر الراحل، وهو ملمح يحظى بهذه الأهمية لا لمجرد إسهامه فى تشكيل صور الشاعر وأبنيته بحيث تحمل باستمرار طابع التمرد على النفس والرفض لما قيل والحلم بما لم يزل فى رحم المستقبل الفنى جنينا لم يتخلق بعد، بل لأنه - أيضا - يكاد يسلك حبات نتاج الشاعر على امتداد عمره الفنى، بدءًا بديوانه «أغانى الكوخ» الصادر فى يناير ١٩٣٥م، ومرورا بديوانه «أين المفر» الصادر فى ديسمبر ١٩٤٧م، والذى يمكن اعتباره منعطفا بارزا فى حياة الشاعر الإبداعية، حيث

تشرع رؤياه فى التحول من المزاوجة بين المحسوس والمطلق فى تشكيل التجربة، إلى تصفية هذا المحسوس وتجريده وتنقيته من تخوم المادة وأوشابها، ثم انتهاء بأغزر موجات عطائه المنظوم وأوضحها دلالة على معالم طريقه الفنى، بعد أن اكتملت حدود هذا الطريق أو أصبحت أقرب ما تكون إلى الاكتمال، عنينا ديوانه «قاب قوسين» الصادر ١٩٦٤م، حيث تضحى مغامرة الشاعر فى «مجاهل الضمير» وفى «قاع الصدور» بديلا لتجاريه فى مطارح الطبيعة المحسوسة، وحيث ينبثق من إحساسه البشرىّ الخاص بوشك النهاية ونذر الخريف الزاحفة، إحساس فنى تصويرى «باقتراب النور» و «انطلاق الهدير» ودنوّ لحظة «الوصول» إلى السر الذى أصبح «على قيد ذراع». ولا ريب أن هذا الجدل الخلاق بين المشاعر فى فطرتها، والصورة الشعرية فى أشكالها البنائية المصقولة، يوحى بأن مسيرة الشاعر الفنية قد وصلت - فى هذه المرحلة - إلى درجة من الإطلاق والتجريد، يستشف فيها النقيض من النقيض.

والحق أن هذا التطور الذى أفضت إليه تجارب الشاعر فى نطاق الرؤيا وأشكالها التصويرية لم يحدث بغتة، ولم يكن ليُلحظ بنفس القدر من الوضوح والاكتمال فى أول دواوينه؛ فرغم أن هذا الديوان - أغانى الكوخ - قد أحدث دويا أدبيا عاليا حين ظهرت الطبعة الأولى منه فى أواسط الثلاثينيات، فإن الجديد فيه لم يتجاوز ما يبهر المتلقى حين يطالع ديوانا يكاد يتخصص بمجمله فى رصد طبيعة الريف المصرى بشتى عناصره ومظاهره ومكوّناته، من «زهرة القطن» إلى «حاملة الجرّة»، إلى «القرية الهاجعة»، إلى «الساقية»، هذا على حين كانت الكثرة الكثيرة من الأعمال الشعرية قبله مزيجا متنوع الأخلاط والألوان، من المدائح والمراثى والفخريات والوصفيات، لا تلمّ شتاتها وشيجة موضوعية أو مجال وجدانى واحد.

على أن الجدة فى ربط الديوان بمجال موضوعى ووجدانى واحد، لا تنفى

أن الفلسفة الجمالية التى تحكم شعر الطبيعة فيه لم تكد تتجاوز العرف الفنى السائد فى تلك الحقبة، وهى فلسفة تتكئ على تراث الرومانتيكية المصرية فى تأصيل علاقة الشاعر بالطبيعة، وتصدر عن نظرة قريبة من تلك التى صدرت عنها فيالق من جماعة «أبوللو» فى تشكيل الصورة الشعرية وبنائها على المزج بين المحسوس والمعنوى، وتبادل معطيات الحواس، والتجسيد، والتشخيص، وجميعها وسائل تشى بجهد الشاعر - عند هذه المرحلة - فى تعميق صلة واقع المادة بواقع الشعور، ولكنها صلة لم تبلغ بعد حد الامتزاج الكامل بينهما، بحيث تتحول الواقعة المادية إلى حالة نفسية خالصة، وبحيث تتحول الطبيعة الصامتة إلى «غابات من الرموز» كتلك التى كان يتحدث عنها الشاعر الفرنسى «شارل بودلير»، بل ما يزال شاعرنا هنا فى مواجهة الظاهرة الطبيعية، وما يزال المحسوس والمجرد لديه فى وضع اقتران ينهض على الثنائية أكثر مما ينهض على الوحدة، يقابل كل منها الآخر وقد يلامسه ويخلع عليه بعض أصباغه، ولكنه - مع ذلك - يظل محتفظا بكينونته واستقلاله، فتحس فى النهاية أنك أمام نمط من **النوستالجيا nostalgia** الرومانتيكية الأسيانة، على أحد طرفيها يقف الشاعر باحثا عن نفسه وعن لحظات طفولته وشبابه بين مهاد وطنه الأخضر، وعلى الطرف الآخر يتمثل ذلك «الحنين الدائب إلى تلك الحياة الهادئة بين الحقول المصرية الممرعة، والقرى النائمة على ضفاف النيل»[٢].

بيْد أن الحنين إلى تلك الجنة الريفية الموعودة، واللّواذ برباها وأزهارها، ونخيلها وأطيارها، لا يعنى التسليم المطلق بكل قيمها الوضعية، فحتى هذه الحقبة كان الفلاح المصرى - ركيزة هذه الجنة وطريدها فى الوقت ذاته - يعانى من القهر والضنك والمذلة والحرمان ما يشوّه صورة هذا المهرب المثالى الذى يفر إليه الشاعر، ومن ثم تمتزج مشاعر القربى بينه وبين الطبيعة الريفية بمشاعر الغربة، وينصهر لديه الحنين والتمرد فى بوتقة إبداعية واحدة،

ولكنه تمرد من يرى الظاهرة وينفعل بها، أكثر مما هو تمرد من يدرك ويحلل ويربط الظاهرة بأسبابها الأولى، تمرد شاعر متوفز الحواس يقنع فيما يلاحظه بالدمعة الجائرةِ والتعاطف الملتاع والأسى الرومانتيكى الشجيّ:

والبائس الفلّاح فى رُكْنه	عُريانُ يَشْكو ضَنْكه خائرُ
شَالتْ بزرعِ النيل أكتافُه	وما رعاه البلد الغادر
لَهَا بزيف الغرب فى مُدْنه	والريف من أوجاعه حائر
بَعْثِر عليه الدمعَ ما صفّقت	فى قلبك الألحان يا شاعر
واحْرِق له الأجفان ما مسّها	بَرْح الأسى والحزن يا ساهر[٣]

إن **المزاوجة بين المحسوس والمعنوى** تجد صداها هنا فى المزاوجة بين الرصد المباشر للظاهرة - الفلاح البائس - والتعبير عن وقعها فى النفس عن طريق التشكيل بالصورة فى البيتين الأخيرين بخاصة، حيث يربط الشاعر بين «بعثرة الدمع» و«تصفيق الألحان»، وبين حرقة الأجفان وتبريح الأسى، وكلاهما - فى التحليل الأخير - يشى بمعالجة رومانتيكية كانت مألوفة لحينها فى صياغة الصور وطريقة اختيار مفرداتها، وربما أعان على توكيد هذه الحقيقة ما يعترف به الشاعر نفسه آنذاك من إعجاب فنى بكل من شيلى وبيرون وكيتس، مع مالهم جميعا من أثر غير منكور فى تراث الرومانتيكية بعامة[٤].

٢

حين يطرح الشاعر سؤاله الذى عنْوَن به ثالث دواوينه: «أين المفر؟» يكون قد وضع قدمع على عتبات السر الأعظم الذى يتضور توقا إليه ذوو الأصالة من المبدعين. لقد كانت «أغانى الكوخ» صلاة فى محراب الطبيعة، تتهجد بحبها والحنين إليها دون أن تحاول الامتزاج بها، وكان ديوانه الثانى - «هكذا أغنى» الصادر سنة ١٩٣٨م، خليطا من شعر المناسبات والمدائح

التقليدية، والرصد الجزئى لوسائل الحياة القروية ومفرداتها، «كالفأس» و«الشادوف» و«الثور» و«الغراب» و«النورج»، حتى لتحس بأن الشاعر قد ألزم نفسه بقاموس شعرى يتعقب فيه هذه الوسائل والمفردات تعقبا وصفيا مستويا، وحدته مجازات جزئية لا تتجلى قيمتها فى سياق صورىّ يشف عن كلية الرؤيا الفنية، بقدر ما تتجلى فى الطرافة الناجمة من اقتران البعيد بالبعيد؛ هكذا يجمع بين خشبة الشادوف النحيلة المستطيلة وهيئة المصلوب المبتور السواعد :

فإذا تَقَاعس خلْتَه فى صمته جُثمانَ مصلوب بغير كُفوف
بَتَرت سواعدَه الليالى، وانبرت تُبْليه فى سخط وفى تعنيف[٥]

إن مثل هذه **الصورة الوصفية** الراصدة تفسح المجال فى ديوانه الثالث لمحاولة دائبة فى استبطان النفس والوجود معا، حيث راحت أوتار الشاعر تتموج بحنين الأسرار الواغلة فى ظلام الذات الإنسانية، وأنين قيدها وعذابها المصفد العميق، ومالت إلى السر المحجب العاصى وراء أحزان الطبيعة وأفراحها وأسوارها الأزلية العاتية؛ السر فى أن يُرمى الفنان بين أوشاب المادة عبدا لها ثم يطالب بالغناء (قصيدة : أغانى الرق)، السر الكبير الذى تحققه الوحدة وتفضى إليه العزلة الروحية فى محاولة للخلاص المطلق (قصيدة : العزلة)، السر الذى يهتف به الشاعر كلما سقطت ورقة ميتة من غصن ذابل (قصيدة : الخريف)، السر الذى تحاول الطبيعة فتح رتاجه واكتناه طلاسمه وتبحث عنه حتى سنبلات القمح فى الكثبان (قصيدة : عرافة الزهر)، حتى أغنيات الحب تفوح منها رائحة ذلك السر الذى كاد الشاعر أن يلمسه مع نهاية الديوان، ولكن عينيه عشيتا بنوره، وارتخت يمينه بجانبه شلاّء متحجرة، ليصحو من حلم البحث عن السر الأزلى المحجب :

ولما دهانى السرّ دارت ونوّحت سواقٍ على قلبى يَنَابيعها الغيب
ورفَّ جَنَاح كان فى القَيْد صارخا وحلّق، لا سِتر هناك ولا حُجْب

ونوّر ليلٌ كان أعمى بلا عصا   بهاوية نَهش الأفاعى لها درب
وأومأتُ حتى كدتُ أعرف، فارتمتْ   يمينى، وإذْ بى لاَ أزَال هنا أحْبو[٦].

ستلاحظ هنا مواءمة فنان شديد الحساسية بين عناصر الصورة؛ بين السواقى والينابيع ورفة الجناح وانبثاق النور، كما ستلحظ أن تلك الثنائية التى كانت تخلقها مواجهة الشاعر للطبيعة قد اختفت - أو أوشكت - حين اتحدا معا على مشارف السرّ الأعظم، فاتسعت إيحاءات هذه العناصر، ورحبت حتى تجاوزت مدلولاتها الوضعية الضيقة، وحتى أصبحت معالم على درب فيه من إشراق المتصوفة ومن نبوءة الشعراء.

ومع ذلك فنحن نصدق الشاعر حين يفضى إلينا فى ختام هذه الأبيات بلوعة الإحباط التى كللت نهاية رحلته : «حتى كدت.. »، نصدقه لا لمجرد أنه يستخدم فى هذا الإفضاء صيغة المقاربة، بل لأن وسائله فى أداء هذا المستوى المكثف من التجارب لم تكن - فى كثير من الحالات - بنفس القدر من الكثافة والتجريد، ومن ثم فعلى حين تعقدت رؤياه فى هذا الديوان إلى مدى أبعد بكثير مما كانت عليه فى «أغانى الكوخ»، إذْ به يستغل فى الإيحاء بها أشكالا صورية جزئية قريبة من تلك التى كان يلجأ إليها فى الديوان الأول، ومن هذه المفارقة بين رحابة الرؤيا وثراء المشاعر وطموح الغاية من ناحية، وتحدّد الوسائل والصور من ناحية أخرى، نفذ بعض دارسى الأدب ونقاده إلى فن الشاعر، فأخذوه بالغموض تارة، وبالتعقيد تارة، بل وتفكهوا طورا ثالثا فنعتوه «بالطرطشة العاطفية»، وهو مصطلح لا يخلو من التعميم والمصادرة، شأنه فى ذلك شأن كثير مما تعلكه الأقلام فى بيئة الدرس الأدبى.

والواقع أن الشاعر لم يكن ممن يتحرّون الغموض مذهبا، وإذا كان شعره قد صار إلى هذا الغموض أو شىء منه فإن مبعثه هو ذلك النزوع الدائم إلى ما لم يُقَل بعد، النزوع إلى صياغة الصورة على نحو يخرج بها عن إسار الإلْف وقيود العادة، ومن ثم فهو - فى حدود المرحلة الأولى على وجه الخصوص -

غموض تعبيرى ناشىء عن تحريك أطراف الصورة، أكثر مما هو إبهام إيحائى ناشىء عن بعد الآفاق النفسية والوجودية التى يشف عنها، ولعل مما يؤكد هذه الحقيقة أن الشاعر حين تحدث عما يسمى بنظرية العلاقات أو تراسل معطيات الحواس Correspondances لم يدرك منها سوى عنصر المبالغة الذى يلجىء الشاعر إلى الترجمة «عما يراه بعينه بسمعه، وعما يسمعه بأذنه بنظره»[٧]، ومن ثم يربط بينها وبين قول ابن حمديس فى وصف الخمر:

حمراء تشرب بالأنوف سلافها لطفا، وبالأسماع والأحداق

هذا على حين لا نرى فى هذه الصورة وأمثالها أكثر مما نراه فى مبالغات أبى نواس، عندما تضحى الخمر على قلمه جوهرا هبائيا لطيفا يستقبله الشاعر بكل كيانه وجماع حواسه.

وما دام الغموض تعبيريا ينبعث عن تحريك أطراف الصورة وهزّ علاقاتها التركيبية المعهودة، فليس من الصعب فض مغاليقه إذا ألمّ المتلقى بجملة الوسائل التى يتكئ عليها الشاعر فى تشكيل صوره، ومن أبرز هذه الوسائل **تبادل المادى والمعنوى**، وانتزاع أحدهما من مجاله ونقله إلى مجال الآخر. وقد يكون مألوفا أن يلجأ الشعر إلى تعريف المعنوى بالمحسوس أو تجسيده فيه، ولكن غير المألوف حقا أن يتحول المحسوس على قلم شاعرنا إلى معنى مجرد، وكأن انحناءه على ذاته قد أفضى فى النهاية إلى أن يتساوى المعنوى والمحسوس فى بصيرته، بحيث لم يعد ثانيهما أعرف من أولهما كما هى العادة، ومن ثم ساغ بالنسبة له أن يجعل من المسامع «آثاما مغلفة»، وأن يجعل من وقدة الهجير فى الصيف ما يشبه فى وقعه على الحس والنفس وقع «الخزى فى ضمير مذمّم»، وأن يجرد من قلبه الحائر بين الضلوع معنى الإثم حين ينوشه وخز الضمير فلا يحظى بالسكينة ولا يعرف طعم الهجوع:

قلِـق المِهَـاد، كأن مُهجتـه من ريقـة الأفعى تعبٌ دمى
أوْ أنـه إثم يقلّبـه وخز الضمير بوقدة النـدم(٨).

ورغم طرافة الصورة فإن تشكيلها ما يزال يوحى بأن مكابدة التحول عبر المحسوس إلى المعنوى ما زالت مكابدة لفظية، فبعيد ما بين مضمون حركة القلب فى توقه وحيرته العاطفية المشروعة، ومضمون حركة الإثم حين تلوكه أسنان الندم فلا يدرى له من قرار!!

أما تحوّل المعنوى إلى مادى أو تعريفه به فيتجلى فى التجاء الشاعر إلى تجسيد بعض المعانى والمشاعر وإلباسها ثوبا حسيا، ثم تجاوز ذلك أحيانا إلى تشخيصها فى هيئات وأوضاع بشرية . فإذا تناول هذا التشخيص مظاهر الطبيعة فإنه يعنى أن هذه الطبيعة قد أضحت على قلم الشاعر طبيعة إنسانية، وإذا تناول حالات النفس فإنه يعنى أن المشاعر قد بلغت من الحيوية واليقظة درجة تحركت بها من عالم المعانى إلى عالم المادة، هذا فضلا عما تحظى به الصورة آنذاك من قدرة على الإثارة والإقناع؛ لانتقال المشاعر من وضعها السكونىّ المباشر إلى صورتها الفنية المستقلة، فما الصورة - فى التحليل الأخير - إلا تجسيد لفظى للفكر والشعور، وما قالبها التمثيلى إلا مظهر لمركب عقلى وعاطفى.

على أن تجسيد المعانى وتشخيصها لا يَرِد عند الشاعر على وتيرة واحدة؛ فهو تارة جزئى يعتمد فيه على الوصف المباشر أو العلاقات المجازية البسيطه، من تشبيه حذفت أداته ثم أضيف فيه المشبه به إلى المشبه، أو استعارة تخييلية، أو ما إليهما بسبيل؛ ومن ثم كثرت فى شعره أمثال هذه الأنماط التصويرية الجزئية : الشعاع المخنوق، والأمانى المبعثرة، كأس الأبدية، ضباب المستحيل، رفات الأحلام، أفنان الغدر، إلى غيرها من الدوائر المجازية البسيطة، التى لاتشف فى كثير من الأحيان عن أبعاد نفسية عميقة الأثر.

وهو تارة أخرى تجسيد أو تشخيص مركب، يعتمد فيه الشاعر على استقصاء عناصر الصورة، أو الاستطراد فيها بإهمال الطرف المعنوى والانسياق فى جلاء صورته الحسية، وقد يتطرق من ذلك إلى صور تابعة لأدنى ملابسة، مما يضفى على التشكيل ظلا من التعقيد، مردّه إلى وقوع الفنان تحت إغراء الصورة الثانوية التى تتدفق على قلمه، فيستطرد إليها متخليا لبعض الوقت عن المحور الأصلى للصورة. ولعل قصيدته «نهر النسيان» من أبرز نماذج تلك الظاهرة، وفيها ينسى الشاعر كل ملابسات وجوده المحسوس ليذوب فى رؤيا يتجسد النسيان من بين ركامها كائنا خرافى الملامح والقسمات:

ونسيتُ النّسيان والذِّكْر، حتى صرتُ وهما فى خاطر النسيان
وتجرّدتُ من زمانى وكوْنى لزمان محجَّب عن عيانى
وإذا بى فى قَفْرة ألْقت الصمتَ عليها صوامعُ الرّهبان
وإذا أشْيب يُغَمْغِم كالمجنون بين السّهول والقيعان
شعْوذَتْه السماء، فهو خيال يتزيا بصورة الإنسان
نقش العنكبوتُ فوق محيّاه ظلالا من صُفْرة الأكْفان
مقلتاه بِئران، دَلْوهما الظن، وغيبان فى الدجى تائهان
ويداه لقامة الزمن الأعرج عُكّازتان مشدوختان
ضَمَّ إحداهما ولوّح بالأخرى لِوادٍ مخدَّر نعسان
فيه نهر من الدموع، وجُبّ مترع بالأنين والأشجان
وقلوب، أقَلَّها بين جفنيه سفين يجرى بلا رُبّان
وَالِهات، مجرّحات، حزانى مزقتها فواجع الأزمان(٩).

فالصورة هنا تضع المتلقى بإزاء عالم وهمى مختلط الرؤى والأشباح، المادة الأولى لهذا العالم هى جملة الذكريات الراقدة والتجارب الراكدة التى خاضها الشاعر، ثم طواها نهر النسيان، أما مادته التصويرية فتتجسد تارة فى ذلك القفر الأجرد الساكن الذى يلوذ به الشاعر لواذ الراهب بصومعته، وتاره أخرى

فى ذلك الكيان الأسطورى الهرم الذى تجتمع فيه الأضداد، إيماء إلى حظه من التجريد، هذا فضلا عن استقصاء دءوب لكل عناصر ذلك الجسد الصورى، لدرجة أن المتلقى قد يكون بحاجة إلى كثير من الجهد كى يرتد من القلوب الجريحة إلى السفين الذى يقلها، إلى النهر الذى يجرى به ذلك السفين، إلى الأشيب الذى يتوكأ الزمن على راحتيه، إلى القفر الذى ألقى بالشاعر إليه بعد أن تجرد من إسار الزمان والمكان، حتى أصبح وهما فى خاطر النسيان.

وإذا كان **التداعى** فى مثل هذه الصورة محكوما بمنطق الوجدان الشاعر حين ينفكّ من قيود الواقع المحدود ليمتاح من فيض الرؤى البصرية المختزنة فى القرار النفسى السحيق، فإن بعض تشكيلات الشاعر لم تكن أحيانا بمنجاة مما يعرف «**بالوهم الصورى**» الذى يجمع فيه بين البعيد والبعيد دون زابطة حقيقية، أو مع الاقتصار على الرابطة الحسية المحضة، وهو يختلف عن تيار الوعى بمعناه الحديث فى أن هذا الأخير يشف - رغم تلقائيته الظاهرية - عن آفاق نفسية يقصد الشاعر إبرازها، على حين ينهض الأول على تجميع صور لا علاقة بينها سوى مجرد المصادفة أو الاقتران أو وجه الشبه الحسى، ولا غاية وراءها سوى محض الاستطراف والإغراب بالتأليف بين عناصر لم يسبق التأليف بينها.

فحين ينتزع الشاعر من النخيل، وقد سكنت أعاليه فى قيظ الصيف صورة صوفى ألحد فجمدت أطرافه بعد أن كانت ترتعش تبتلا إلى الله، فإنه لا يتجاوز بذلك لمح وجه الشبه الحسى بين النخيل والصوفى، من حيث اتصاف كل منهما بحركة يعقبها سكون، دون أن تكون ثمة وشائج حقيقية بين الطرفين :

وألحد صوقَ النَّخيل، فما أرى ... به هِزَّة كانت إلى النّسك تنتمى
لقد كان رعّاش الأيادى تبتلا ... إلى الله، لم يَدْنَس ولم يتأثم

فما بَالُه أصغى وأَصْغَتْ ظلاله كمنتظر حُكْم القضاء المحتم(١٠).

وقد يكون للاتكاء على العلاقة الحسية فى تشكيل هذه الصورة ما يبرره، من حيث إن الشاعر يتصدى لرصد منظور حسى لا مجال للتجديد أو الابتكار فيه إلا بتحريك الحدقة الفنية من مجال إلى آخر، ولكن هذا بدوره قد يفضى إلى محظور فنى أشد خطرا، أعنى تنافر وقع أطراف الصورة على صفحة النفس، ما دام الشاعر يقنع بمجرد التماثل الخارجى، ونلاحظ ذلك على وجه الخصوص فى ديوانيه المبكرين : أغانى الكوخ، هكذا أغنى، ولمن شاء أن يراجع فى أولهما قصيدة « القيثارة الحزينة »، حيث يتجسد وقع العصا على ظهر الفلاح الأجير فى نبرات سورة تتلى من الذكر الحكيم(!!)، أو أن يراجع فى ثانيهما قصيدة « عاهل الريف »، وفيها يبتئس الشاعر للثور ويصور كيف ينوشه سوط سيده ويفرى جلده، وتلك صورة موحشة قاسية، ولكن الشاعر لا يجد غضاضة فى أن يقرنها بالصلاة، مع بعد ما بين الصورتين نفسيا، لأنه اقتصر على لمح ما بين حركة السوط فى هويّه وحركة المصلى فى سجوده من علاقة ظاهرية :

يا ثور كيف غزتْك أسواط الورى وتقطّعت فى جانبَيْك جلودها
مَرَدتْ على كتفيك محرابا إذا صلّت به يَفْرِى حَشاك سجودها(١١)

ولعلنا لسنا بحاجة إلى إيضاح ما شاب التشكيل من رهق وإحالة نتيجة هذا الوهم الصورى، مع أن نجاح الصورة هو والإحالة على طرفى نقيض، فالخيال الفنى هو السبيل إلى الحقيقة، شريطة أن تفهم هذه الحقيقة بمعناها الرحب نفسيا وكونيا، وهى مطلب لا ينال بالإحالات والمجازات البعيدة.

٣

رأينا فى آخر ترانيم «أين المفر» كيف ارتفعت يمين الشاعر ملوّحة: «عرفْت السر»، وسرعان ما ارتخت بجواره مصدومة بوهج الحقيقة الكبرى، حقيقة النفس وحقيقة الوجود. وليس مصادفة أن تكون خاتمة تراتيل الشاعر فى ديوانه «قاب قوسين» هى قصيدة «أنا والسر»، نفس العنوان، ونفس الجو التجريدى الذى يسم القصيدة الأولى، مع فارق أن الشاعر فى المرحلة السابقة من مراحل تجربته الإبداعية لم يكن قد تخلص بعد من كل آثار المقابلة المباشرة بين الذات والموضوع ، بين المعنوى والمحسوس، بين واقع النفس وواقع المادة، ومن ثم كان خطوه على درب الحقيقة «حبوا»، وكانت إشارته إليها «إيماء»، وكانت معرفته بها «حدسا»، أما فى هذه المرحلة الأخيرة من مسيرته الفنية فقد أضحى «الكشف» بديلا «للإيماء»، وذاب الكيان الزائل المحسوس فى وحدة الوجود الأزلى المطلق، وتحركت الرؤيا من إسار المادة لتحاصر «السر الأعظم» على طريق «الوصول»، فى فيض من المعاناة «الإشراقية» التى طالما اجتلت أنوارها بصائر الميتافيزيقيين فى الغرب، وشعراء المتصوفة فى الشرق:

لستُ فى حيرة ولا فى وقوفٍ فمع الله نظرتى تتطلّع
كلما فرّ طائر حاصرتْه فأتاها من حالك التّيه يخشع
هدأة، وانطلاقة، وإذا النور على الدرب يستهلّ ويَسْطَعْ[١٢]

هى تجربة «اشراقية» إذن، قد تعلو نبرة الأداء فيها حينا، فتتحول إلى استغاثة نائحة أو ضراعية باكية، تحترق بالندم وتلوذ بالمتاب وتلهث فى رجاء المغفرة (قصيدة: شاطئ التوبة)، ولكنها فى معظم حالاتها تتكئ على التشكيل بالصور والرموز ذات الإيحاء الصوفى. وطبيعى أن تزداد درجة هذه الصورة من التصفية بقدر ازدياد نصيب التجربة من التجريد، فعلى حين كان قاموس صور الشاعر - فيا قبل - مثقلا بأصداء الحس، أضحت عناصر الصورة فى طورها

الأخير طيوفا أثيرية الملامح، وغدت وحدات معجمه التصويرى تتراوح بين الصلاة والدعاء والدرب والزورق والشراع والشطآن والنور والبُشْرى والقرب والوداع، وأمثالها مما يوحى بامتزاج تجربة التوبة بتجربة الرحلة والوصول، الوصول من حيث هو قمة **العروج الصوفى** إلى النور الأعلى:

سيرى مع النور، سيرى
وغَلْغِلى فى الأثير
وكلّما انسدّ درب
سيرى، سيمتد درب
فالليل صمت وآهة
وغفلة، وانتباهة
والنور عمّ البقاعا
فلا تقولى الوَدَاعَا[١٣].

والوصول من حيث هو صورة لإحساس الشاعر بقرب النهاية ودنوّ المصير:

قد وَصلْنا، لم نَكَدْ، فاقتربى ... من ضِفاف النور فى قاع الصدور
قاب قوسين، بلى، إنا على ... قاب قوس منضحى المرسىَ الأخير[١٤]

ترى هل يقتصر إيحاء «المرسى الأخير» على مرفأ الشاعر فى قرارة النفس، حين انتهى من أسرارها إلى ما ينتهى إليه كل شاعر يعنّى نفسه باقتحام أقنعة المادة وأغلفة الحس؟ أم هل يمتد برحابته ليوحى بأن الشاعر وقد وصل فى مسراه إلى ضفاف النور أصبح يستشعر بشرى الانتقال من عالم الحضور الفانى إلى عالم الغيب الباقى؟ على أية حال ليس الجزم بأحدهما ذا بال، مادام التحام الشاعر بحقيقته النفسية هو الوجه الآخر لالتحامه بالحقيقة الوجودية الكبرى.

ومع أن بعض الوسائل الأدائية، التى أسهمت فى تضبيب صور الشاعر ردحا من حياته الفنية، لم تختف آثارها جملة فى «قاب قوسين»، فإن معظم

إبداعاته الصورية فى هذا الديوان تتجلى أكثر إحكاما وقصدا، وأوفر انسجاما مع منطق الشعور الذى توحى به، وبقدر ما أوغلت رحلة الشاعر فى آبار النفس وخلف أستار المجهول، بقدر ما خفّ اتكاؤه على الوهم وأوجه الشبه الحسية والتداعيات المجازية ، وذابت مرائيه فى وحدة وجدانية تصهر الأضداد وتلد النقيض من النقيض، دون أن يفضى ذلك إلى تفكك الصورة أو تنافر عناصرها :

وإذا حيّاك وجه غلّف الزور عيونهْ
مطمئن الذعر مصلوب الهوى فوق الضغينة
تزحف البسمة من أوكاره ثَكْلى حزينة
فابسمى أنتِ ولا تُبْق صفاء تحملينه
واتبعينى، واتركيه للدجى يشوى جُفونه

فالذعر المطمئن والبسمة الثكلى - رغم التناقض الوهلى - يجدان ما يرفدهما ويوحد بينهما من منطق الشعور الذى يكشف هلع المنافق تحت نقاب سكينته الظاهرة، ويفضح حقده المميت تحت بهارج بسمته الزائفة، وهو نفس المنطق الذى يحكم صور الشاعر فى قصيدة « الوجه المسدود »، حين يقترن - تحت قناع الوجه الواحد - الموت بالحياة، الخريف بالربيع، ذبول المشيب بغضارة الشباب.

هكذا اكتملت دورة الرؤيا الفنية فى شعر محمود حسن إسماعيل، فاكتملت بها ومعها دورة الصورة فى تشكيلها الإبداعى الخلاق، ومع أن هذا التشكيل بالصورة كان منذ البداية محور جدل نقدى لم يخفت صداه بعد، فإن هذه الدراسة الموجزة ربما أوضحت أن هذا الجدل المشروع لم يكن أكثر من برهان على الأصالة، ذلك أن أبرز أصوات الشاعر وأبقاها هو - فى الغالب - أكثرها دويّا، وحسْب الشاعر أن نسجت أصابعه فى هذا الجانب أكثر من أثر، وحسبنا منه أن نودع برحيله جيلا من سدنة الشعر العربى والخاشعين فى محرابه المهيب.

مراجع وتعليقات :

(١) قاب قوسين - ص ١٤٨ - ١٤٩.
(٢) تعقيب الشاعر على ديوانه «أغانى الكوخ» - طبعة ١٩٣٥ - ص ١٣٢.
(٣) أغانى الكوخ - ص ١.
(٤) المصدر السابق - ص ١٣٨، ١٤٢.
(٥) هكذا أغنى - ص ١١٩
(٦) أين المفر - الطبعة الأولى - ديسمبر ١٩٤٧ - ص ١٧٠
(٧) أغانى الكوخ - ص ١٣٤.
(٨) هكذا أغنى - ص ١٧١.
(٩) أين المفر - ص ١٦٦.
(١٠) السابق - ص ٢٨ - ٢٩.
(١١) هكذا أغنى - ص ١٢٩.
(١٢) قاب قوسين - دار العروبة سنة ١٩٦٤م - ص ٢٤٢.
(١٣) السابق - ص ١٢٢.
(١٤) السابق - ص ٥.

المبحث السادس

مَرَايَا الشِّعْر

المرايا الشعرية*
نماذج من نازك الملائكة

١

أعتقد - وأرجو ألا يكون هذا الاعتقاد ضربا من المصادرة - أن الرؤية الابداعية فى عالم شاعرتنا الرائدة، نازك الملائكة، لم يصبها من التغير والانتكاس ما قد ينال من تماسك أبعاد هذه الرؤية وانسجامها، فعلى مدى ما يناهز الأربعين عاما ظل عالمها الشعرى عاكفا على التقاط أعمق خلجات النفس وأدق تعاريج الذات الباطنة، مع جهد دءوب فى تقصى هذه وتلك، ومع وعى فنى يحيل هذه الخلجات والتعاريج إلى كيانات حية، تتجسد، وتنمو، وتسهم فى حركة القصيدة فاعلة ومنفعلة، فيخيل اليك أنك بازاء مسرح داخلى مجاله الذات، وشخوصه ما يعتور هذه الذات من أحاسيس القلق تارة، ومشاعر الوحشة والضياع تارة أخرى، وفى الحالتين لا يخلو الأمر من لفحة حزن رقيق غامض، تومض أكثر مما تحرق، وتوحى بالتوجس من المجهول أكثر مما تفصح عن بواعث واقعية عارضة.

والذى يقرأ ديوانها الأول الذى صدر سنة ١٩٤٧ بعنوان «عاشقة الليل»[1] لا يخطئ هذا النزوع المأساوى الحزين، الذى تغلفه - فى كثير من الأحيان - غلالة رومانتيكية رقيقة، وفيه يلتقى بتلك القصائد التى تحمل رائحة الموت أو تومئ إلى فكرة الرحيل: «بين فكى الموت»، «السفر»، «مرثية غريق»، «على حافة الهوة»، بل إنها حين أرادت أن تترجم عن الشعر الغربى لم تجد أقرب

---

* نشر هذا البحث ضمن سلسلة «دراسات عربية وإسلامية» العدد الثانى - فبراير سنة ١٩٨٤م.

إلى مزاجها الفنى من قصيدة توماس جراى المسماة: «مرثية كتبت فى مقبرة ريفية An Elegy Written in a Country Churchyard وهى قصيدة مطولة ينسجم ما فيها من لوعة غامرة مع ذلك المزاج الشاعرى الحزين.

٢

وإذا كان لنا أن نعتبر الصور الشعرية - كما يراها سيسيل دى لويس - بمثابة «سلسلة من المرايا موضوعة فى زوايا مختلفة، بحيث تعكس الموضوع وهو يتطور فى أوجه مختلفة»[٢]، فان مرايا الشاعرة فى هذه المرحلة كانت من الصفاء والخلوص بالقدر الذى يكشف عن طبيعة هذا الموضوع وتجلياته الشكلية، وليس محض مصادفة أن تكون أبنية هذه المرايا موزعة بين «الرياح الداويات»، و«النهر الذى تحيط به المفاوز»، وتتدفق فيه «أمواج من السم الزعاف»، و«الشواطئ الخالية من الظلال والعطور»، و«الزورق المخدوع»، و«الليل المزدحم بالمخاوف والوساوس». لقد كانت هذه الأبنية الصورية أكثر الأشكال مواءمة لمشاعر التوجس والوحشة والقلق التى نهضت عليها تجربة الشاعرة فى هذا الطور من حياتها الابداعية :

فى عُمْق صحراء الحياة، هناكَ فوق لَظَى الرمال
حيث الرياح الدَّاوِيات، مدينة بين التلالْ
فى قلبها نهر تحيَط به المفاوز والصخورْ
وشواطئٌ لا ظِلّ فيها، لا خمائلَ لا عُطور
والماء يبدو وادعا، ووراءه الألم العميق
أمواجه السُّم الزّعَاف، وإن بَدَا حُلْوَ البريق
كم زَوْرق خدعتْهُ جنّياته ورسومه
كم حالم أُوْدتْ به أَمْواجه وسُمومه
والشاطئُ الثانى يلوّح بالجمال وبالفُتُونْ

حتى إذا قاربْتَهُ أبصرتَ إعْصار المَنُون
لا شئَ غير الشّوك والأشلاء فوق صخورِه
لا صوت يسمع غير ضجة دوده ونسوره

فالمرآة هنا تتسم بما تتسم به البنية العميقة للنص من تمزق وتشتت وانكسار، والمدينة التى تهرب منها الشاعرة مدينة وهمية تقع على الحافة بين الحقيقة والرؤيا، ويتوازى فيها الواقع والحلم، ففى قلبها نهر، ولكنه محفوف بالمفاوز والصخور، ولهذا النهر شواطئ، ولكنها خالية من الظلال والعطور، وأمواجه تبدو وادعة، ولكن من ورائها - بخلاف كل الأمواج - ألما عميقا، إذا أردنا تقرير الشعور، وسما زعافا، إذا آثرنا لغة التصوير، وفى لجته يترنح ذلك الزورق المخدوع الحالم بالنجاة، المفتون بما تلوح به الشواطئ من جمال وإغراء، حتى إذا قاربها - أو قارب الخلاص - إذا بهذا الجمال يتكشف عن أشواك وأشلاء وصخور، ومن ثم تكون هذه المفارقة، بين ظاهر المدينة وحقيقتها، بين الحلم والواقع، مقدمة لذلك التحذير الذى يتوجه إلى قاصد تلك المدينة، أو قل تتوجه به الشاعرة إلى نفسها:

يا طارق الباب المروِّع عُدْ ولا تَهبط هُنَا
هذا الجمال سيستحيل دمًا وماءً آسنا
هَذى الشواطئ، كلّ ما فيها أسًى وتحسُّر
فحذار منها فالسّموم مُعَدَّة والخِنْجَرُ
عُدْ، عُدْ إلى لهب الصّحارى وانْجُ من حُمَمَ المدينةْ
لا تُلْقِ قلبك فى اللّظى، وأصغْ لشاعرة حزينة[٣].

وتوازيات الصور - أو المرايا - توازيات مركبة، لا تنحسر منها طبقة الا لتكشف عن طبقة أخرى، فحيث تعادل المدينة بالدم والسم والخنجر، ترى الحياة معادلة باللظى والرياح الداويات والمفاوز والصخور، إلى درجة توحى بأن

الهرب من المدينة على هذا النحو لا يشف فقط عن ذلك الرفض الرومانسى العريق لمظاهر الزيف والتصنّع فى المدنية المعاصرة، بل يضيف إلى ذلك توجسا من الحياة الواقعة برمتها، ورفضا لكل ما يحف بهذه الحياة من إمحال المشاعر وصخرية القلوب وخوائها.

والصورة - عند هذه المرحلة من إبداع الشاعرة - لا تخلو من نمطية، فعناصرها تمتد من قصيدة إلى أخرى امتدادا يكشف عن ديمومة الرؤية واستمرارها، الأمر الذى يشى بأن انتقاء هذه العناصر كان يتم فى تناغم مع طبيعة هذه الرؤية، وليس أدل على ذلك من دوران المعجم التصويرى - على الرغم من تنوع التجارب الشعرية - فى إطار الزورق التائه، والنجم الخابى، والبحر المروع، والملاح الضال، والشاطئ المظلم، والأعاصير، وأشباح الدجى، والظلال السود، وما إلى ذلك من وحدات تصويرية تشكل فى مجموعها لوحة «لسفينة تائهة» ممزقة الشراع فى خضم بحر رهيب، غاب عنه الضوء والشاطئ :

يالَيلُ ما نفْع الأسى،؟ يا بحر ما معنى الدموعْ؟
النوءيصخب دَاويًا، والموج يهزأ بالقُلُوعْ
أنَّى تسير سفينتى الحيرى إذن؟ أين الرجوع
فلنمْضِ للمجهول، ذلك وحده ما نستطيع(٤)

وعلى الرغم من تناغم الصور الشعرية، بحكم تناغمها - أولا - مع طبيعة الرؤية الشعرية، وتناغمها - ثانيا - فيما بينها كعناصر تصويرية متفقة فى مصدرها من عالم الظواهر، حين يكون على حالة من الغضب أو الجهامة أو الإعتام، فإن خاتمة الصورة - فى بعض الأحيان - تقع فى منطقة ذلك الضوء الباهر الذى يكشف عن المقصود كشفا مباشرا، فلا يكاد يترك لحدس المتلق ما يضيفه، فإذا قرأنا عن « الرحلة الكبرى إلى وادى الأفول »، بكل ما تثيره

هذه الرحلة من ترقب ومخافة وانتظار، راحت خاتمة الصورة تحدد هذا المنتظر وتجلو ملامحه :

فوداعا أيها الركب، وداعا ياحياةُ
آنَ أنْ يطفئ أفراحى وأحزانى المماتُ
آن أن تهجر قيثارى وَعُودى النغماتُ
فسلام أيها الموت، سلام يارفات[٥]

وإذا تقنعت الدلالة بتلك الظلال الرجراجة التى تلدها تعبيرات «كالليل»، و«الصمت الكئيب»، و«الكيان الذى تتمشى فيه الرعشات»، و«الغروب»، و«الهمس الغريب»، أبت خاتمة الصورة إلا أن تفصح عما استكن وراء تلك الظلال من نذر النهاية :

واعتَرانى خاطر مُشْج رهيبْ
وتجلّى لخيالاتى المماتُ[٦].

وإذا كانت جهامة الواقع واستدبار الحياة يفضيان إلى مثل هذا الحزن القدرى الذى لا يخلو من استكانة وتسليم، فإن فى تجارب هذه المرحلة ما يشى ببعض البواعث التى تسوغ هذا الحزن وتكسبه نبضا اجتماعيا، وحينئذ يصبح الفرار من الواقع إدانة ضمنية له، ويصبح استدبار الحياة تعاليا عليها ، وارتفاعا فوق شرورها وآثامها، وتتبادل المحاور حتى يضحى ما كان واقعا بمنطق الناس، زيفا بمنطق الشعر، وما كان وهما من منظور الحياة والأحياء، حقيقة من منظور الذات المبدعة :

كتمتْ روحى وباحت مُقْلتايا
لَيتها ضنّت بأسرار حياتى
ولمن أشْكو عذابى وأسايا
ولمن أُرسل هذى النغماتِ

وحَوالَىَّ عبيد وضحايا
ووجود مُغْرق فى الظلماتِ

* * *

لا أريد العيش فى وادى العبيدِ
بين أموات وإن لم يُدْفَنُوا
جُثَث تَرْسُف فى أسر القيودِ
وتماثيل اجْتَوتّها الأعين(٧)

فنبرة الحزن فى هذا النموذج وأمثاله تتجاوز معنى التلذذ بالألم أو استعذاب العذاب، على طريقة شعراء الموجة الرومانتيكية، لأنه حزن لا يخلو من العلة، ولا يفتقد جذور التمرد على حياة العبيد والوجود الغارق فى الظلمات والتماثيل التى تجتويها الأعين، وهو بكل هاتيك المعانى حزن يحمل ضربا من هجاء الواقع والتنديد به، فهذا الواقع هو الموت بعينه، وإن بدا بخلاف ذلك، وأحياؤه موتى على الحقيقة وإن كانوا بلا قبور، وما حاجتهم إليها وهم «يرسفون فى أسر قيود» تقوم منهم مقام الأكفان؟!!

٣

قلنا إن الرؤية الإبداعية لدى شاعرتنا لا تتغير ولا تنتكس، ولكن هذا لا ينفى تطور طرائق التأتى إلى هذه الرؤية والتعبير عنها، ففى ديوانها الثانى الذى أصدرته سنة ١٩٤٩ بعنوان «شظايا ورماد»، وفى شقيقه اللاحق، الذى أصدرته سنة ١٩٥٧م بعنوان «قرارة الموجة»، نرى مسارب هذه الرؤية تنأى عن المباشرة، وتصبح أكثر جنوحا إلى اصطياد لحظات الذهول النفسى، حيث يتوارى الوعى وتنساب الخواطر طليقة حرة، فتطفو على السطح منها رغبات ومخاوف كانت متوارية، ولأن اللاوعى رمزى بطبيعته، فإن هذه الرغبات والمخاوف لا تظهر فى أشكالها الحقيقية، بل ترتدى أقنعة رمزية تستر جواهرها

ومصادرها الأولى، وذلك ما تشير إليه الشاعرة ذاتها حين تقول «إن النفس البشرية عموما ليست واضحة، وإنما هى مغلفة بألف ستر، وقد يحدث كثيرا أن تعبر الذات عن نفسها بأساليب ملتوية تثيرها آلاف الذكريات المنطمسة الراكدة فى أعماق العقل الباطن منذ سنوات وسنوات، ومئات الصور العابرة التى تمر فيحدق فيها العقل الواعى ببرود، وينساها نسيانا كليا، فيتلقفها العقل الباطن ويكتنزها مع ملايين الصور التافهة، ويغلق عليها الباب، حتى إذا آنس غفلة من العقل الواعى أطلقها صورا غامضة لا لون لها ولا شكل. وليست مثل هذه الأحاسيس الغريبة وقفا على إنسان دون إنسان، سوى أن التعبير عنها يختلف، فالإنسان العادى يراها فى أحلامه، أما الفنان فيعبر عنه بفنه وأحلامه معا»[١].

وتلك نظرة إلى دور اللاوعى فى العمل الفنى ترجع إلى تقدم الدراسات النفسية الحديثة، وما اكتشفه علماء التحليل النفسى - وعلى رأسهم فرويد Freud - من أن اللاشعور أساس الظواهر الهامة فى حياتنا الداخلية، وأن الفنان يمتاح من اللاشعور شأنه فى ذلك شان الحالم، وهو مثله يترجم خفايا اللاشعور إلى صور ورموز، ويمتاز بالقدرة على ستر مصادرها بحيث تصبح أكثر إنسانية وأوفر متعة له وللآخرين.

منذ تلك المرحلة تغدو الصورة الرمزية أبرز وسائل التعبير على قلم الشاعرة، ثم تتجمع أقطار هذه الصورة وتتضام علاقاتها ليصبح النموذج الرمزى الأثير من قصائدها هو نموذج الانسان المطارد من قبل قوة غامضة لا ترحم، قد تكون هذه القوة - كما تحدثنا الشاعرة - «مجموعة من الذكريات المحزنة، أو هى الندم ، أو عادة نمقتها فى سلوكنا الخارجى، أو صورة مخيفة قابلناها فلم نعد نستطيع نسيانها، أو هى النفس بما لها من رغبات وما فيها من ضعف وشرود أو أى شيء آخر»[٩].

على أن هذا الإحساس الخفى بالمطاردة لا يطل علينا من قصائد الشاعرة

صراحة، بل يتجلى عبر رموز تتنوع أشكالها وتختلف طرق تكوينها، فهو يتجلسد تارة فى صورة « أفعوان » مقيت، يحاصر وجودها، ويقتفى خطواتها أينما ذهبت:

ووراء الضَّباب الشَّفيف
ذلك الأُفعوان الفظيع
ذلك الغُولُ، أىُّ انْعتاق
مِن ظِلال يديْه على جَبْهتى الباردة
أين أَنْجو وأهدابه الحاقدة
فى طريق... تَصُبّ غدًا ميّتا لا يُطَاق[١٠].

وهو تارة أخرى هوة سحيقة تصورها الشاعرة فى قصيدتها « أغنية الهاوية »[١١]، وتسعى إلى الفرار منها فى قصيدتها « الهاربون »[١٢]، ثم هو تارة ثالثة جيفة مشوهة لكائن بحرى خرافى، يظل يكبر ثم يكبر حتى يغدو ماردا عملاقا يسد على الحبيبين كل طرق النجاة.

تغرينا هذه الصورة الأخيرة بالتوقف لديها بعض الوقت، لا لجمالها الشعرى فحسب، بل لأنها نموذج لطريقة الشاعرة فى توظيف الظاهرة للإيحاء بمكنون الحياة النفسية ، ففى قصيدة « لعنة الزمن »[١٣] نشهد لحظة من لحظات التوهج العاطفى بين حبيبين يجتليان المساء على شاطئْ نهر تطفو عليه جثة سمكة، لا تلبث أن تتحول إلى عملاق ينذر العاشقين بالفراق، وكأن الشاعرة ترمز بذلك إلى وطأة الزمن، وكيف يهتصر السعادة، ثم كيف يحيل الحلم إلى واقع كئيب ، ويمد ظلاله السوداء على عواطفنا حتى وهى فى ذروة ازدهارها. فلنر كيف يتم تكوين هذا الرمز منذ البداية :

وَوَقَفْنا فى الظلمة نَحْلم
بالموج وبالليل المبْهم

ونَحُوك من الأَنْجم والرُّؤيا والأمواج لنا أطواق
ونَجُوب العالم فى عربات
صنَعتْها أذرعُ جنّيات
من عِطْر الأزهار الخَجِلات
من أَسْلاك الضّوْء الألَّاق...
فى قَعْر النّهر على أرض لم يَلْمَسْها القمر الألّاق
وتَناستْ مولدها الآفاقْ

وهذه الصورة الافتتاحية ذات مهمة مزدوجة، لأنها - من ناحية - ترسم مجال الحدث فى لمسات سريعة موحية، وتقوم بغاية درامية تشبه ما يصنعه الكاتب المسرحى حين يخطط المحيط الذى تتحرك فيه شخوصه، ولأنها - من ناحية أخرى - تبرز الوجه السعيد من وجهى اللوحة ، وجه الحلم بمكوناته من الموج والليل والأنجم والأزهار والضوء والقمر؛ ومن ثم تكون المفارقة حين تقدم الشاعرة إلينا الوجه الآخر، وجه الحقيقة الجهمة، أوقل وجه الفراق الذى يلوح شبحه أمام ناظريها، وبقدر التضاد بين الوجهين تكون الإثارة النفسية. إن الشاعرة فى اللحظة التى يغفو فيها الخوف ويستيقظ الحلم، تحس حركة تنبعث من مياه النهر انبعاثا مبهما :

لَكنَّا إذْ كنّا نحلم
أَحْسسنا شبه صَدًى مُبْهم
« الجنّيات المنتقبات
يَصْعَدنَ الينا فى عَرَباتْ »
وأجاب رفيق : لا، هيْهات
ذلك صوتُ الموج الرقراق

الريح الحالمة البيضاء تمرّ على الموج الرقراق
وتُخَادِع أسْماع العشّاق.

* * *

لأيًا وتبيّنّا الحركةْ
ثمة وإذا جثةُ سَمَكة
طافية فوق الموجة ميِّتة، والشاطئ فى إشفاق
وصرختُ : رَفيق، أين نسير؟
لنعُد، فالجثة همس نذير
أرْسلها عِمْلاق شرير

بهذا تتكون الملامح الأولى للرمز، فهو جثة سمكة قد لا تعنى لخلى البال شيئا، ولكنها بالنسبة للشاعرة «همس نذير»، وكأنها تثير من أعماق اللاوعى صورة حبها وقد تحول إلى رفات، أو إلى جثة هامدة كجثة هذه السمكة الشوهاء :

ومشَيْنَا، لكنّ الحركة
ظلّت تتْبعنا، والسّمكة
تَكْبُر، تكبر، حتى عادت فى خِضَمّ الموجة كالعملاق
وصرختُ : رفيق أىُّ طريق
يحمِينا من هذا المخلوق
لنعُد فالدّرْب يضيق، يضيق
والظُّلمة مُحكَمة الإغلاق
فأجاب رفيق مُرْتعشا، والظلمة محكمة الاغلاق
«نهرب، لن تُسْلمنا الآفاق»
وبَقِينَا نهرب، والسمكة

تَتْبع أَرْجُلنا المرتبكة
تلك الأحداق، وأين المهرب من لعنة تلك الأحداق؟
وزَعَانِفُها السُّود الشَّوْهاء
سدَّت فى وجهينا الأرجاء
وأراقت فى الجوّ الوضَّاء
سُحُبا سوداء ولون مِحَاق
حتى وجه القمر السحرى، غَشَاه أَسىً وظلام محاق
وتلاشى مَبْسمه البراق.

بهذا تكتمل أبعاد الرمز، وتتحول جثة السمكة الصغيرة إلى عملاق يسد على مشاعر الحب كل طرق النجاة، حتى الجال الذى كان يزدان بالأنجم وأسلاك الضوء قد غشيته السحب السوداء، أما القمر فقد تنقب بالظلام، أو قل بالأسى الذى اعترى الشاعرة، فما الطبيعة إلا صورة من حياتنا النفسية فيما يرى الشعراء.

ترى هل يرمز ذلك العملاق الخرافى إلى الزمن، وهو ما يشف عنه عنوان القصيدة؟ أم لعله يشير إلى التوجس من سطوة الواقع وبغتة القدر؟ إن الجزم بأحدهما ليس بذى بال، لأننا نعلم أنهما وجهان لحقيقة واحدة، هى المجهول بأرحب معانيه.

والرمز فى تلك القصيدة ومثيلاتها ذو طابع درامى، من حيث إنه يعتمد على الحركة والتحول والتطور، فهو يبدأ من همس مبهم لا يبين، ولا يلبث أن يتجسد فى جثة سمكة طافية، وهذه بدورها تتحول إلى ذلك الكائن الضخم الغريب. ثم إنه - بالاضافة إلى ذلك - رمز نفسى، لا باعتبار شفوفه عن محتوى نفسى فحسب، بل لأن صورته الفنية قد بنيت على ما يشبه الرؤيا أو تيار اللاوعى Unconsciousness؛ إذ ليس معقولا أن تصعد الجنيات المنتقبات من

لجة النهر كما تحدثنا القصيدة، وليس معقولا - كذلك - أن تتحول جثة سمكة صغيرة إلى عملاق خرافى الملامح والسلوك، إنما هى رؤيا تتجلى من خلالها هواجس النفس فى تلك الصورة الرمزية.

وربما ذكرتنا هذه اللوحة الرمزية فى «لعنة الزمن» بقصيدة «الغراب The Raven» لادجار آلان بو، وفيها يرمز الشاعر بالغراب إلى مرارة الذكرى، مثلما ترمز شاعرتنا بالسمكة العملاقة إلى الزمن، وفيها كذلك يستخدم «بو» عناصر الظلام والعواصف والرياح للإيحاء بما يشبه مناخ التوقع الذى يفصح عنه الحوار فى المقاطع الأولى من «لعنة الزمن»، هذا بالاضافة إلى وحدة الشعور بالمباغتة فى العملين، حيث يفاجأ الشاعر فى إحدى ليالى ديسمبر الباردة بطارق فى الظلام، وحين يفتح الباب على مصراعيه لا يجد أحدا، وإذ ذاك يعود إلى مجلسه قلقا مهموما ولكن الطرق لا يلبث أن يعود أقوى مما كان، وحين يفتح النافذة يفاجأ بغراب مهيب غريب يقتحم عليه عزلته، وإذ يسأله الشاعر عن كنهه ومبتغاه لا يجيبه هذا الطائر الأسطورى بغير كلمة واحدة: «هيهات»، يقولها وكأنها ماتت على شفتيه فلا يجد عنها حولا، وحينذاك نكتشف - فيما يشبه الحدس - أن القصيدة لا تحدثنا عن غراب حقيقى، بل تومئ به إلى بعض الذكريات الأليمة التى تعتاد الشاعر كلما أجنه الليل، وتنشب نارها فى صدره فلا يستطيع منها مفرا، مثلما لاتستطيع شاعرتنا من عدوها الخفى مفرا[١٤].

٤

والوتر الجديد فى قيثارة الشاعرة ما يزال فى طور العطاء، لم يقل كل ما عنده، ولم يبح بكل أسراره بعد ، والذى يقرأ نتاجها عبر سنوات العقد الأخير لا يخطئ تلك النبرة الصوفية الإشراقية التى تترقرق فى النسيج الشعرى فتجعل منه إضافة متميزة، لا إلى حصاد الشاعرة فحسب، بل إلى ديوان الشعر العربى المعاصر بعامة.

وهذا الطابع الاشراق لا يقتصر على تلك التجارب التى ترتبط بمثير دينى واضح، بل إنه يبدو حتى فى تلك الحالات التى تدق فيها هذه الرابطة أو تنعدم، كما نرى في قصيدتها «ويبق لنا البحر»[١٥]، ولكنه يتجلى بكامل سماته حين تكون صلة القصيدة بالباعث الديني مباشرة، وحينذاك، نرى هذا الطابع الاشراق يتخلل مستويات البنية، ويشع من أحدها إلى الآخر، حتى يصب فى مجرى البنية العميقة أو الدلالة الصوفية التى تكوّن ما يشبه النواة بالنسبة للتجربة الشعرية. لنقرأ هذا المقطع من قصيدتها «زنابق صوفية للرسول»[١٦]:

وَجْه حبيبى أكْبَر من لا نهاية البحر، مِن مَداهُ
يسدُّ أقطاره ويمتصّ طيره، موجه، رُؤاهُ
وَجْه حبيبى زنابق، أكْؤس، مياهُ
وجه حبيبى واللانهايات عالَم واحد
ليس يُشْطَر، أو يَتجزّأ.

تشعر على الفور بما يشبه جذبة الوجد الصوفى، يعبر عنها فى إطار نغمى وتصويرى يذكرك بقريب منه فى «نشيد الإنشاد» من العهد القديم، وهو الإطار الذى أغرى بعض شعراء الطليعة من المحدثين، وبخاصة صلاح عبد الصبور ونزار قبانى، مع فارق لا بأس من إعادة التنويه به، وهو أن نازك الملائكة تستخدمه للتعبير عن تجربة ذات مذاق ديني تختلف به عن تجارب الآخرين. على أية حال، لا تلبث هذه الجذبة الصوفية أن تصبح صريحة فى اتكائها على لبنات تصويرية خالصة فى انتمائها الدينى، كالقرآن، والترتيل، والصوم:

من أبد الضّوء جاء أحمدْ
من غابة العطر والعصافير هلّ أحمد
عَبْر عُطور القرآن، عبر الترتيل والصّوم، شعَّ أحمد
مِن عُمْق أعماق ذكرياتى.

ويزداد وضوح الوجه الصوفى للتجربة، حتى تغدو نوعا من «**العروج**» أو ضربا من «التسابيح الصوفية» :

ويا جَناحى نحو سمائى ونحو ربّى
ياقطْرة الله فى شفاه الوجود، ياظُلّتى وعُشْبى
انْقُر تسابيح صوفية مِنْ على شفتياً
ياسَبَحاتى، ياصوم أغنيتى، وياسنبلا طريًا
إنى أنا حُرقة المتصوف فى غسق الفجر
أحمد، أحمد.

فعلاوة على تغذية الوجه الصوفى للتجربة، تارة عن طريق الوصف : «تسابيح صوفية»، وتارة أخرى عن طريق الإضافة : «حرقة المتصوف»، نرى فى ترديد اسم الرسول ذلك الترديد الإيقاعى، ما يبتعث جو الذكر والدندنة الصوفية، هذا كله بالاضافة إلى ما فى صورة ذلك الطائر السماوى الذى ينقر التسابيح وتعرج الروح على جناحيه إلى الله، من نبض تراثى غير منكور.

وللشاعرة ولع بهذا النبض التراثى، والدينى منه بخاصة، وقد سبق أن أغرتها واقعة تفجر الماء تحت قدمى الطفل المبارك «إسماعيل بن إبراهيم»، فاتخذت منها تعبيرا موازيا عن تفجّر النار بما يطفىء غلة المقاتلين فى حرب رمضان[١٧]، وهاهى تنتقل من حدود الصفا والمروة إلى المزدلفة التى تتحول - فى الرؤيا الشعرية - من حيث كانت مجرد منسك من مناسك الحج، إلى حيث أصبحت قمرًا ونهرًا ورحلة صوفى وصلاة :

يَنْحَنُونْ
يَجْمعون الصَّدَفَ الأَبيض فى شطّ السكون
ويُصلّى فوق واديهم قمرْ
ضوؤه أشْرعة عَبْر نهر

وجهه رحلة صوفى وأسرار عُيُون
قَمَرَ يُمْطِر زَخَّاتٍ من الرؤيا وأَقْداح صُوَر
هُدبه للروحِ رحلة
وصلاة وأَهِلَّة[١٨].

* * *

والذى لا ريب فيه أن هذا الانعطاف نحو الموروث الدينى قد أضاف إلى تجربة الشاعرة بعض روافد اليقين والسكينة، بدلا من ذلك الأرق تجاه الآتى، أو التوفز تجاه المجهول بعامة، ولكن القضية ليست قضية الأبعاد الجديدة فى التجربة الشعرية فحسب، بل إنها - بالأحرى - قضية التشكيل الفنى الذى أمده ذلك الموروث بصور شعرية لا يفنى مددها ولا ينضب لها معين، والموروث فى هذه الحالة ليس مجرد مادة تاريخية صماء، وليس كذلك مجرد قناع تلوذ به الشاعرة ، عزوفا عن المباشرة وتحرجا من التصريح، بل هو نوع من التفكير بالماضى، أو قل هو إعادة اكتشاف هذا الماضى فى إطار رؤية معاصرة، وعند هذا الطور الجديد من أطوار الصياغة الفنية ما يزال لدى شاعرتنا مما قد تقوله الكثير.

مراجع وتعليقات :

(١) صدرت الطبعة الأولى من هذا الديوان سنة ١٩٤٧م عن مطبعة الزمان ببغداد، ثم ظهرت طبعته الثانية سنة ١٩٦٠م عن المكتب التجارى ببيروت.

(٢) سيسيل دى لويس : الصورة الشعرية - ترجمة د. أحمد نصيف الجنابى وآخرين - دار الرشيد للنشر بغداد سنة ١٩٨٢ - ص ٩٠ - ٩١.

(٣) عاشقة الليل - ط ٢ منشورات المكتب التجارى - بيروت سنة ١٩٦٠ - ص ٩٢ - ٩٤

(٤) قصيدة : السفينة التائهة - المصدر السابق - ص ١٣٢ - ١٣٥

(٥) قصيدة السفر - المصدر السابق - ص ٤٢ - ٤٥

(٦) الغروب، المصدر السابق - ص ٧٦

(٧) قصيدة : فى وادى العبيد - المصدر السابق ص٢٤ - ٢٧

(٨) مقدمة ديوان «شظايا ورماد» - ط٣ - منشورات المكتب التجارى - بيروت سنة ١٩٥٩ - ص١٤

(٩) المصدر السابق ص١٦

(١٠) من قصيدة «الأفعوان» - ديوان شظايا ورماد - ص٦٢

(١١) المصدر السابق ص ١٠٤

(١٢) ديوان قرارة الموجة - منشورات دار الآداب - بيروت سنة ١٩٥٧ - ص٩

(١٣) السابق ص٢٤ وما بعدها

(١٤) أنظر ترجمة لقصيدة ادجار آلان بو فى كتاب الدكتور محمد مندور : محاضرات فى الأدب ومذاهبه - معهد الدراسات العربية - القاهرة سنة ١٩٥٥ ص ٨٢ - ٨٣.

(١٥) نشرت بمجلة الشعر - عدد أبريل سنة ١٩٧٧ - ص ١٠ وما بعدها.

(١٦) نازك الملائكة : زنابق صوفية للرسول - مجلة الشعر - يناير سنة ١٩٧٨ - ص ٥١ وما بعدها.

(١٧) نازك الملائكة : الماء والبارود - الشعر - يناير سنة ١٩٧٦ - ص١٣ وما بعدها.

(١٨) القمر على مزدلفة - الشعر - يوليو سنة ١٩٧٧ - ص١٢ وما بعدها.

المبحث السابع

التشكيل بالموروث

التّشكيل بالمؤروث*
فى الشعر العربى المعاصر

للموروث دلالاته التاريخية والقومية والأخلاقية، وحين يستغله الفنّان على هذه المستويات كلها أو بعضها، فإن علاقته به قد لا تتجاوز النمط التقليدى فى علاقة المبدع بموضوعه، ذلك النمط الذى يفترض منذ البدء ثنائية الماضى والحاضر، وأن قيمة ثانيهما لا تقاس إلا بحجم دورانه فى فلك الأول قربا أو بُعدا. وقد يعكس الماضى فى هذه الحالة « فترة ملحمية » فتكون نماذجها الإيجابية بمثابة المثال الذى يحفز بمجرد رصده إلى الاستلهام والاقتداء، كما يمكن أن يعكس « فترة مأساوية » تمتزج فيها زوايا البطولة بزوايا الانكسار، فينهض تجسيدها بوظيفة التنبيه والتحذير، بل والتنفير أيضا، مادام العمل الأدبى، لا يخلو فى هذه الحالة من محاكاة الظواهر التراثية السلبية محاكاة هجائية ساخرة، وفى إطار هذه الغايات متفرقة ومجتمعة، يحسن أن نضع الجهد الدءوب الذى بذلته فيالق الرواد ممن عكفوا على التراث بحسبانه مادة للإبداع الأدبى، بدءًا بمارون النقاش وخليل اليازجى وأبى خليل القبانى وفرح أنطون، ومرورًا بأحمد شوقى ومطران وحافظ وعزيز أباظة وباكثير، وسواهم ممن حرصوا على تشكيل الظاهرة التراثية فى نطاق الشعر الغنائى أو فى صورها الدرامية والقصصية.

بيْد أن الموروث - كما أضحى يتصوره شاعر العصر - لم يعد مقصورا على وظائفه الاصطلاحية من حيث هو مادة للمعرفة أو مصدر للاحتذاء أو منبع للعظة، بل أصبح -كذلك- ضربًا من الرؤيا الفنية يقوم فيه الحس التراثى مقام الرصد التاريخى، ويتجلى فيه «ما كان» بمثابة نبوءة أو حدس بما يكون،

* نشرت هذه الدراسة بمجلة الشعر ـ القاهرة ـ أكتوبر سنة ١٩٧٩.

كما يتجلى فيه «ما يكون» بمثابة «تأويل» إبداعى لما كان، بكل ما يترتب على هذا التأويل من خصوصية فى الحذف والإضافة والتفسير، ومن ثم يغدو التفاعل الخلّاق بين الماضى والحاضر بديلا للمواجهة بينهما فى وضعها السّكونىّ الجامد، وينهض «حلول» أحدهما فى الآخر عوضا عن تلك الثنائية التى تفترض الاختلاف فى الأصل. وإذا كانت الثنائية تَلِد المجاز باعتبار أنه يجمع بين طرفى الصورة فى وجه ويتركهما متمايزين فى وجوه، فإن هذا «الحلول» لا يكون إلا نتيجة خيال فنى قادر على التحليل والتركيب بكل مستوياتهما، قادر - حسب تعبير الشاعر المتصوف وليم بليك - «على أن يرى العالم فى ذرّة الرمل، وأن يرى الله فى الزهرة البرية[1] »، وهو من هذا المنظور أمثل الملكات الإبداعية لتغذية القصيدة الحديثة، من حيث هى رؤية غير مباشرة، ثم من حيث هى صياغة رمزية تنأى عن التقرير والوصف والتسمية.

وإذا كان «حلول» الماضى فى الحاضر تعبيرا عن وحدة الموروث الثقافى من ناحية، وطريقة فى تصوّر اللوحة الفنية غير المباشرة من ناحية أخرى، فإنه يومئ - فى التحليل الأخير - إلى أثر قد لا يقلّ عن هذين خطرا، نعنى أثر التقاليد أو الأعراف الشعرية التى تلهم حركة المبدع وتوجهه توجيها غير منظور، وهى تقاليد تحمل فى ثناياها من عناصر الاستمرار بقدر ما تحمل من عناصر التجدد وإمكانات الإضافة، ومن الحوار الدائب بين الثابت منها والمتغير فيها يكتسب المسار الأدبى قدرته على التنامى والتطور، وليس محض مصادفة أن يتمثل بعض اتكاء الشاعر العربى المعاصر على الموروث فى الاقتباس منه بطريقة مباشرة أو محوّرة، لأن مثل هذا الاقتباس إن أدى وظيفته باعتباره فلذة فى البنية الشعرية، فلم يخْلُ من إشارة إلى وحدة الدائرة التصويرية التى تجمع بينه كموروث وبين سواه من أجزاء القصيدة.

وللشاعر الراحل بدر شاكر السياب تنويعاته الدقيقة على هذا الوتر، فهو فى مقطع البداية من قصيدته الشجيّة «ليلى» يزفر نفثات عمودية تذكرنا بزفرات

مجنون بنى عامر، ولا تكاد تختلف عنها حتى فى الوزن وطريقة انتقاء المداميك اللفظية ونبرة النداء التى تشبه صرخة المستغيث :

أبصرتَ ليلى فلُبنان الشّموخ على عينيك يضحك أزهارًا لأضواءِ
إنى سألثمها فى بُؤبؤيكَ كمن يقبّل القمر الفضىّ فى الماء
ليلى ! هوايَ الذى راح الزمان به وكاد يفلت من كفّىّ بالداء[٢].

ويذكّرنا هذا المقطع، بمعارضات البارودى لأبى فراس الحمدانى والشريف الرضى، وبقصائد شوقى فى معارضة البحترى وابن زيدون، مع فارق أن **المعارضة** هنا لا تحمل نزعة المحاكاة أو حتى معنى التحدى وتوكيد الذات كما هى الحال بالنسبة لهؤلاء، بل هى ضرب من استحضار جو التراث بنفس الطرائق البنائية التى تعوّد على استخدامها الشاعر القديم. حتى إذا ما انتهى هذا المقطع وانتقل الشاعر إلى تاليه تأكدّ لدينا أن هذه الطرائق بدورها ليست مقصودة لذاتها، لان الشاعر سرعان ما يستدرك عليها بمقطع من شعر التفعيلة يختلف عن سابقه فى الوزن والصياغة والإيماءات العصرية :

ليلَى، هَوايَ، مُناى، شِعرى
حملت ضفيرتُها هواى كأنها أمواج نهر
حملتْه نَحوْ مَدى السماء
نحو المجرّة والنجوم ونحو «جيكور» الجميلة.

فبالإضافة إلى المفارقة بين الإطار العمودى للمقطع الأول، والإطار الحرّ للمقطع الثانى، نرى أولهما من وزن البسيط على حين نرى الثانى من وزن الكامل، وحين تجذبنا صياغة أولهما - ولفظة البؤبؤ محور الثقل فيها - إلى عبق التراث، نرى صياغة ثانيهما تلفتنا بشدّة إلى معاصرة الشاعر وخصوصية وسائله وظروف تجربته الفردية فى «جيكور الجميلة». فإذا ما كدنا ننسى فى غمرة هذه الخصوصية لحن البداية بإيقاعه الجليل ونبراته التراثية الأسيانة، خفّ بنا الشاعر

مرة أخرى إلى اقتباس صريح فى مقطع قصيدىّ كامل :

«ليلى، منادٍ دعا ليلى فخفّ له   نشوانُ فى جنبات القلب عربيدُ
كسا النداءُ اسْمها سحرا وحبّبه   حتى كأن اسمها البشرى أو العيدُ
إن يشركونِىَ فى ليلى فلا رجعت   جبالُ نجْدٍ لهم صوتا ولا البيدُ»

إن هذا المقطع - الذى قنعنا منه بهذه الأبيات - يذكّرنا بمقطع البداية فى التزامه العمودى أوّلا، وفى وزنه ثانيا، ثم - ثالثا - فى اتكائه على الهتاف باسم «ليلى» يستجليه ويهلل له ويسْبح فى مقاطعه، وكأن هذا النداء رُقية أو تعويذة سحرية تفتح أمام باصرته الفنية مغاليق الرؤيا، تماما مثلما كان شاعرنا القديم يلوذ بنداء «خليليه» أو التغنّى باسم صاحبته، وكما كان الشاعر الإغريقى فى عصور الشعر الأول يهتف «بأبولو» تارة، وبأرباب الأولمب تارة أخرى، تلك ديمومة العرف الفنى تتجلى حتى لو بدت ملفوفة فى أوشحة من الرؤية العصرية.

ورغم ذلك لا يعتبر الاقتباس فى صورتيه المباشرة والمحوّرة أمثل الطرق لاستغلال الموروث استغلالا عصريا، وتفْضُله الإشارة التراثية فى هذا المقام، إذ تتميز بالتركيز والكثافة والاكتناز، على حين لا يفقدها هذا التركيز طاقة البوح والإثارة، شأن التماعة الضوء، قد تكون سريعة خاطفة، ولكنها تفجر بألقها أبعاد المكان، وربما كان هذا هو السرّ فى كثرة دورانها بين تضاعيف القصيدة الحديثة، حتى لتتضمن أبيات ثلاثة فقط من «مرثية جيكور»[٣] للسياب إشارة إلى حرب البسوس، وأخرى إلى يزيد بن معاوية، وثالثة إلى شمر بن ذى الجوشن، ورابعة إلى أبى زيد، هذا على حين يخفّ ذلك الحشد من الإشارات ويقلّ ازدحامه فى السياق الشعرى لدى شاعر كصلاح عبد الصبور، فيقنع بالمزاوجة - فى مقطع واحد - بين واقعتى الخروج والصّلب، وأولاهما ترجع إلى الموروث الإسلامى من حديث الهجرة، أما ثانيتهما فمن التراث المسيحى، ولكن كلتيهما تحملان فى الأصل التراثى معنى المكابدة فى سبيل المبدأ، ومن ثم تجمع بينهما على المستوى العصرى وحدة الإيحاء بالمعاناة الإبداعية التى يصْلى الشاعر نارها :

الشعر زلّتى التى من أجلها هدمتُ ما بنيت
من أجلها خرجت.
من أجلها صُلبت
وحينما عُلّقتُ كان البرد والظلمة والرعدُ
ترجّنى خوفا
وحينما ناديته لم يستجب
عرفتُ أننى ضيعّتُ ما أضعت(٤)

والواقع أن إشارة الشاعر إلى « الخروج » وما فيه من معنى المجاهدة الفنية ليست فلتة تراثية شاردة تتولد بمحض المصادفة ؛ لأن التراث الدينى - والصوفى على وجه الخصوص - لدى صلاح عبد الصبور شديد الإلحاح والمعاودة، وهو يتحول فى كثير من الأحيان إلى حيث يصبح منهجا فى الإدراك وطريقة فى التصور الإبداعى، قد تتكرر بعض خيوط هذا المنهج مقبوضة أو مبسوطة أو ملفوفة بغيرها من الخيوط، ولكنها فى كل الحالات تشى بمستويات إيحائية مختلفة المرامى والغايات. وآية ذلك أن واقعة «الخروج» التى وردت هنا مضمرة ومعقودة بغيرها من الإشارات، تتكرر فى قصيدة أخرى للشاعر تحمل عنوان « الخروج » صراحة، ولكنها ترد هذه المرة لتوحى بنمط من الهجرة النفسية والتطهر الروحى يتجاوز بهما الشاعر ملابسات واقعه، ويتخطى بهما حدود ذاته الثقيلة القديمة، ويصْلى بهما من عذاب المغادرة ولوعة الترحّل ما يغسل عنه أدران الماضى ويهيئه لاجتلاء البعث الروحى الجديد :

أخرجُ من مدينتى، من موطنى القديم
مطّرحا أثقال عيْشى الأليم
فيها، وتحت الثوب قد حملتُ سرّى
دفنتُه ببابها، ثم اشتملتُ بالسماء والنجوم
أنسلّ تحت بابها بليل

لا آمن الدليل حتى لو تشابهت عليّ طلعةُ الصحراء
وَظهرها الكَتوم
أخرج كاليتيم
لم أتخيّر واحدا من الصّحاب
لكى يفدّينى بنفسه، فكل ما أريد قتل نفسى الثقيلة
ولم أغادر فى الفراش صاحبى يضلّل الطلّاب
فليس من يطلبنى سوى «أنا» القديم[٥].

فهذه «**المغادرة الروحية**» قد اقتضت من الشاعر قدرا من بسط الإشارة وتغذية عناصرها التراثية، على نحو لم نعهده فى قصيدته السالفة، إبتداء من المدينة المتروكة ومرورا بالإيماءات المتعاقبة إلى الليل والنجوم والدليل والصحراء. وإن تكن خصوصية الرحلة قد اقتضت منه - أيضا - نفى أحد عناصرها الجوهرية الأصيلة، وهو «الصاحب» الذى يمكث بفراش صاحبه تضليلا لطالبيه، وحتى هذا النفى كان نتيجة لتكييف الإشارة مع مستواها الإيحائى الجديد ، فليس ثمة من يطلب الشاعر على الحقيقة، وليس هناك من الأعداء من يطارده، وإذا كان فهو ليس منفصلا عنه، لأن الطالب والمطلوب كليهما وجهان لذات واحدة، تتوازى الهجرة من قديمها إلى حديثها مع الهجرة من الواقع إلى المثال.

ونفى أحد عناصر الصورة على هذا النحو الذى تعرضت له قصيدة «الخروج» ينعطف بنا إلى معْلم آخر من معالم تطور الموروث على قلم الشاعر الحديث، إذ يحدث كثيرا أن يفضى توظيف الإشارة بطريقة عصرية إلى تعديل بنيتها التراثية، حتى تبدو فى صورة محرّفة أو معكوسة، فتكون ظاهرتا **التحريف والعكس** برهانا على خصوصية التأويل الذى يقدمه الشاعر للموروث ، وإيماء إلى أن المدلول الرمزى للإشارة يتجاوز بالضرورة مدلولها التراثى. لقد استخدم قميص يوسف - على سبيل المثال - فى أكثر من قصيدة

حديثة للإلماح إلى نبض البشارة وانبعاث الأمل فى نفس يعقوب، وغالبا ما كان كل من طرفى الصورة : القميص، يعقوب، يجد معادلا عصريا له على نحوٍ مّا، فمعادل الأول لدى صلاح عبد الصبور «خطاب صديقته»، أما معادل الثانى فهو الشاعر نفسه : «خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتى يعقوب»(٦)، ورغم هذا ظلت علاقة البشرى بين الطرف الأول المُثير (القميص - الخطاب) والطرف الثانى المستثار (يعقوب - الشاعر) واحدة الإيحاء فى جانبيها التراثى والعصرى، هذا على حين تنعكس تلك العلاقة انعكاسا مقصودا ومقدّرا فى قصيدة «الشاعر والعالم» للشاعر عبده بدوى؛ لأن الطرف الثانى لا يظل فى حالة «استقبال» كما كان العهد به، بل يلوذ بالسلبية أو اللامبلاة تجاه الطرف الأول، فيما تتوجه إثارة ذلك الأخير إلى تفجير البكاء بدلاً من بعث الأمل أو التلويح بالبشارة :

فلنذْكر ياذا الوجه المعشوق الباهر
أن الدنيا صارت غير الدنيا
وقميصك فى دمه لن يُبكى غير الذئب
أمّا يعقوب فهو يحثّ خطاه الليلة
فى معطفه الخالى من كل بشاشة
كى يشهد من فوق الشاشة
إحدى قصص الحب
يايوسف ما عاد يدقّ القلب
فاهبط للجُبّ(٧).

وإذا كان من باب المفارقة المريرة أن يتحول قميص يوسف إلى مثير للبكاء لدى الذئب الذى اتّهم «بأكله» فى الأصل القرآنى(٨)، ومن ثم ينبع الإشفاق من غير مصدره المتوقع ، فإن مرارة المفارقة تتضاعف إذا أخذنا فى الاعتبار

ذلك الطابع الهجائى الساخر الذى آلت إليه العلاقة بين الطرفين الأساسيين فى الصورة .

ولأن التفكير بالموروث ضرب من « **الحلول** » المتبادَل بين الماضى والحاضر، فقد يلجأ الشاعر المعاصر إلى اطِّراح بنية الإشارة وتجريدها من أطرافها الصريحة وتفاصيلها الهامشية، والقناعة منها بمجرد الباعث الذى تنهض عليه أو الغاية الكامنة وراءها، بوصفها أهم ما يعنى الشاعر فى تلك الحالة، ومن ثم يصبح استغلال الإشارة التراثية نوعا من « الاستلهام » نحسّ به من خلال نسيج القصيدة وسياقها، كما تتطور وظيفتها بحيث تغدو خلفية وجدانية وفكرية للعمل الشعرى. تأمّل هذه الصورة التى رسمها الشاعر محمد أبو سنّة « لأبى الهول » :

وتُومض فى مُقْلَتَيكَ بوادر برق مُخيف
حرائق تأكل كُلَّ الهشيم الذى
خلّفته ليالى الخريف
فهل أنت تصمتُ كى تتكلم
عما تبوح به الأرض للبذرة النابتة
وهل ترقد الآن فوق كنوز الزمان القديم
وبين يديكَ المفاتيح تمنحها
للجَسور الحكيم
جسور يجئُ من الماء والنارِ
يعرف سرّ السؤال المحيِّر
« هل سيجئُ الزمان السعيد ؟ »[٩].

فإنك لن تجد هنا أية إشارة صريحة إلى الموروث الأسطورى أو الدلالات الميثولوجية لأبى الهول، ورغم ذلك لا يمكن أن نغض النظر عن ثلاث إيماءات هامة فى ذلك النصّ الشعرى، أولاها بوادر البرق فى وميض مقلتى أبى الهول ،

وثانيتها أن صمته مقدمة لكلام هو بدوره إرهاص لتفجّر حيوية الأرض وتجدّد طاقتها على الإخصاب، وثالثتها أن مفاتيح السر الذى يجنّه أبو الهول مرهونة بمجئ ذلك الإنسان الذى يجمع قلبه من الجسارة والحكمة بقدر ما يجمع تكوينه من أخلاط الماء والنار.

فإذا قارنّا بين هذه الإيماءات البعيدة والتفسير الذى يقدمه الموروث الأسطورى وجدنا من ملامح الشبه ما يدفعنا إلى القول بأن هذا الموروث كان بمثابة الوجه الخلفى للصورة الشعرية؛ فصوت أبى الهول - حسب الأسطورة - هو صوت الرعد المقدس، واللغز الذى يقدّمه لأهل طيبة لا يفض أسراره سوى بطل يتمتع بمقدرة فائقة على معرفة ما يعجز عنه سائر البشر، وعندما تخترق أشعة الشمس جبل الغيوم يصمت صوت الوحش المُرعِد، وتنفتح مغاليق اللغز، وتسقط الأمطار على الأرض هاربة من سجنها السماوى وقد واكبها دوىّ رهيب[١٠].

وبنفس الطريقة فى استلهام الموروث يعالج «أمل دنقل» كثيرا من إشاراته التاريخية والأسطورية، ونشعر بذلك على وجه الخصوص حين نراه يستوحى صورة عنترة بإشعاعاتها الأصيلة والمضافة، دون أن يعمد إلى السّرد التقريرى أو الحكاية المحبوكة، مكتفيا بأن يستخلص من ركام المادة التراثية محور المفارقة بين النسيان ساعة الفرج والتذكرّ لحظة الشدّة:

ظللتُ فى عبيد عَبْس أحرس القطعان
أَجتزّ صوفها
أردّ نُوقها
أنام فى حظائر النسيان
طعامىَ الكِسرة والماء وبعض التمرات اليابسة
وها أنا فى ساعة الطعان
ساعة أن تخاذل الكماة والرماة والفرسان

دعيت للميدان
أنا الذى ماذقت لحم الضان
أنا الذى لا حوْل لى أو شان
أنا الذى أُقصيتُ عن مجالس الفتيان
أدُعى إلى الموت ولم أُدع إلى المجالسة[١١].

فالشاعر لا يشير إلى عنترة تصريحا، وهو لا يذكره باسمه، بل يلمح إليه ضمنا حين يذكر «عبيد عبس»، وهو لا ينمنم حواشى الرقعة التراثية، ولا يتعقب خيوطها وألوانها، بل يقنع بالإيماء منها إلى مقابلات تصويرية غزيرة الدلالة : من يرعى الإبل ويجتزوبرها،ثم يكون طعامه الكسْرة والتمرة، ومن ينام فى حظائر النسيان ثم يدعى إلى الميدان، ومن يُنكر ساعة المجالسة ثم يُذكر ساعة الموت، ومِن مجموع هذه المقابلات يتشكل معنى المفارقة الذى نهضت عليه الصورة.

ويبدو أن لصياغة التراث على أساس **المفارقة** صلة بظاهرة أخرى كثيرة الدوران فى أسلوب القصيدة الحديثة، وهى ميل الشاعر المعاصر على وجه العموم إلى هزّ نمطية السياق عن طريق المزج بين المتوقع واللامتوقع، وإذا كانت المفارقة لا تحقق غايتها إلا من حيث هى مباغتة ناجمة عن إقتران وضعين متناقضين بطبيعتهما، فإن هذه المباغتة بدورها تعتبر محورا هامّا من محاور الظاهرة الأسلوبية، لأن قيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع حدّة المفاجأة التى تحدثها تناسبا طرديا، فكلما كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس المتلقى أعمق[١٢].

ومن المنطلق ذاته يمكن أن نفسر شكلا آخر من أشكال التراث فى القصيدة العربية الحديثة، وهو ما ندعوه «**الاعتراض بالموروث**»، حيث يقطع الشاعر نسق الصياغة بمقطع اعتراضى يتضمن إشارة أو أكثر إلى واقعة أو شخصية من مذخور الماضى، فيكون لهذا الاعتراض قيمة أسلوبية من حيث يتولد فيه اللاّمنتظر من خلال المنتظر، كما تكون له قيمته الإيحائية فى توكيد

مغزى النسق الصياغى وتعميق مراميه. على أن هذا الاعتراض التراثى إن بدا للوهلة الأولى قطعا لتسلسل السياق فإنه - بالمثْل - استمرار له، لأنه يعتمد على علاقات دقيقة تصله بسوابقه ولواحقه من جزئيات البناء ، وقد تكون هذه العلاقات واضحة حين تأخذ شكل التشبيه الصريح فى مثل قول السياب :

أسِرْتُ ألْف خطوة؟ أسرتُ ألف ميل؟
إلى جدار قلعة بيضاء من حجر
كأنما الأقمار منذ ألف عام
كانت له الطِّلاء
كأنما النجوم فى المساء
سِلْن عليه، ثم فاض حوله الظلام
وسرتُ حول سورها الطويل
أعدّ بالخطا مداهُ (مثل سندباد
يسير حول بيضة الرُّخّ ولايكاد
يعود من حيث ابتدأ
حتى تغيب الشمس، غشّى نورَها سواد
حتى إذا ما رفع الطرف رأى.. وما رأى؟)
حتى بلغتُ فى الجدار موضع العماد
تقوم فيه كالدجى بوّابة رهيبة[١٣].

فالإشارة التراثية فى الجمل المحدودة بالقوسين لم تقطع السياق إلّا بقدر ما أكّدته، من حيث إنها اتكأت على المماثلة الصريحة بين سعى الشاعر حول سور القلعة البيضاء ودوران السندباد حول بيضة الرخ، وفى كليهما من طول المدى والإصرار على الوصول ما لايحتاج إلى صعوبة فى الاستكناه.

بيْد أن هذه العلاقة قد تدقّ أحيانا على النظرة الوهلية، وذلك حين يتخلى

الشاعرِ عن الروابط الأسلوبية الصريحة(أدوات التشبيه مثلا)، قانعا بما يطرحه «**التداعي**» من رؤى وإشارات مختزنة، سواء كان هذا «**التداعي مقيدا**»، حين يبدأ من فكرة أو خاطر أصلى تتتابع بعده الخواطر والصور بما لا يخرج عن دائرة المثير الأصلى، أو كان «**تداعيا حرًا**»، حين لا تتفق الصور إلا فى نوع التداعى وجنسه، وكلاهما - التداعى المقيد والتداعى الحر - من العمليات الفنية الواعية، وإنْ بدا أنْ لا أثر للوعى فيهما من حيث الظاهر. تأمل هذا المقطع من قصيدة أخرى للسياب بعنوان« فى غابة الظلام » :

ومُقْلتا غَيْلان تُومضان بالحنين
يَرقُب من فراشه ذَوائب الشَجر
أمضّه السّهاد، عذّبته زحمة الفِكَر
(أين من الطفولة السهاد والفكَر؟)
عيناه فى الظلام تسربان كالسفين
بأىّ حقل تحلمان؟ أيما نَهر؟
بعودة الأب الكسيح من قرارة الضريح؟
(أميّت فيهتف المسيح
من بعد أن يزحزح الحجَر:
هلّم ياعَازَر؟)
عيناه لظًى وريح
تَحرِق فى أضالعى مضارب الغَجَرْ[١٤].

وربما لا نحتاج إلى التذكير بأن هذه القصيدة من أخريات قصائد الشاعر وهو يجالد الداء فى إحدى مصحات الكويت، وأن غيلان الذى يشير إليه هو ابنه الذى طالما تغنّى باسمه على مدار شعره. وإذا كان من شأن الطفولة اللهو البرئ والتخفف من الهموم، فإن مما يثير الدهشة والإشفاق معا أن تقترن

الطفولة «بالسهاد» و«الفكر» ، وهذا بالضبط ما حققه الاعتراض الأول، وهو لا يكاد يخرج عن دائرة المثير الأصلي.

أما الاعتراض الثاني - أميّت فيهتف المسيح إلخ - فقد سبقته ثلاث صيغ استفهامية تنصبّ جميعها على موضوع الحلم المتخايل في عيني الطفل : الحقل، النهر، عودة الأب الكسيح ، والصيغتان الأوليان لم تردا إلا على سبيل التلبيس والتعمية؛ لأن ما يحلم به هذا الطفل حقيقة هو موضوع الصيغة الثالثة، نعني عودة الأب؛ وبما أن هذه العودة تكاد تكون متعذرة إن لم تكن مستحيلة، فإن الاستفهام هنا ليس إلا ضربا من التمني، ومن ثم يأتي الاعتراض التراثي - بالإشارة إلى معجزة المسيح في إحياء عازر - مفارقا للمثير الأصلي ومتناغما معه في نفس الوقت، فهو مفارق له في نوعيته التراثية ومصدره من المذخور المسيحي، وهو متناغم معه في الشكل والإيحاء؛ لأن كليهما طُرح بطريقة الاستفهام، ولأن كليهما يدور في دائرة المعجزة، بيْد أنه إذا كانت المعجزة قد تحققت مرّة، فما الذي يمنع من تحققها مرة أخرى، رغم اختلاف الظروف والملابسات ؟ !

* * *

وإذا كانت الإفادة من الموروث فيما تطرقنا إليه من تجارب الشعر الحديث قد تمثلت في المعارضة والاقتباس والإشارة الصريحة أو المضمرة، فإن تجارب أخرى قد آثرت التعامل مع «**النموذج التراثي**» بحسبانه قالبا كلّيا تدور من خلاله حركة القصيدة منذ البداية وحتى النهاية، وقد قلنا «النموذج» ولم نقل «الشخصية»، لأن الشخصية تعبير عن الملامح الفردية الخاصة، وهي لا تتحول إلى نموذج إلّا حين تمثّل العام من خلال الخاص، والكلّي من خلال الجزئي، فإذا حظيت بهذا التحول تسنّى للشاعر أن يعالجها بنفس الطريقة التي يعالج بها كل مبدع رموزه، أيْ بأن يستغل جانب العمومية فيها استغلالا إيحائيا، وفي

تلك الحالة تكفل القصيدة لنفسها - أوّلا - ما يحمله النموذج التراثى من إسقاطات عصرية، كما يتوفر لها - ثانيا - ضرب من الحركة الدرامية المتنامية مع تطور النموذج وتحوّلاته عبر العمل الشعرى، ثم إنها تتمتع - فى التحليل الأخير - بقدر من التماسك العضوى والوحدة البنائية ربما لم يكن متاحا لها دون توظيف النموذج التراثى بطريقة حديثة.

وتتنوع مصادر النموذج التراثى طبقا لطبيعة التجربة الشعرية، ثم تبعا لفلسفة الشاعر فى النظر إلى الماضى، وحجم ونوع ثقافته التى تلوّن هذا النظر، فمن النماذج ما يرتدّ إلى الموروث الشعبى، ومنها ما يستقيه الشاعر من التراث الدينى أو الصوفى، ومنها ما يكون ذا أصل تاريخى، ومنها ما يرجع إلى الأساطير ومذخور اللاشعور الجمعى، كما أن منها ما يستمده الشاعر من معين الثقافة الأوربية فى وجهيها الإغريقى والرومانى على وجه الخصوص.

وأيًّا كان مصدر النموذج وظروف نشأته الأولى فإنه فى التشكيل الفنى لابدّ أن يخضع لقدر من التحوير والتدوير يخرج به عن فجاجته وتلقائيته من ناحية، ويستقيم به مع خصوصية التجربة الإبداعية من ناحية أخرى. وقد يحدث هذا التحوير بأن يرصد الشعر النموذج من الخارج مرة ومن الداخل مرة أخرى، فيكون الفصام بين الوجهين إيحاء بما يعانيه إنسان العصر من أزمة التمزق بين الواقع والمثال، كما صنع صلاح عبد الصبور فى «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب[١٥]»، حين صوّر على ألسنة الشعراء - وهم يهنئون الملك الجديد بتاج أبيه - مظاهر السطوة والصولجان، ثم سرعان ما قابل هذه الصورة الخارجية البراقة بصورة داخلية تفضح ضعف الملك وانكساره حين يواجه نفسه مع إطلالة كل مساء. ونفس المنهج فى تحوير النموذج نطالعه فى «كلمات سبارتاكوس الأخيرة[١٦]» لأمل دنقل، حيث يسلط الشاعر أضواءه على النموذج من ثلاث زوايا : الزاوية الأولى ينهض بها صوت يشبه صوت الجوقة فى المسرح الإغريق،

وفيها يبدو الشيطان «معبود الرياح» معادلا «لسبارتاكوس» فى الإيحاء بمعانى التمرد والمعاناة والألم النبيل، والزاوية الثانية تعكس صلة هذا النموذج بالآخرين، من حيث هو تجسيد لهم فى الموقف والمصير، أما الزاوية الثالثة فترصد الخيط الممتد بين سبارتاكوس والقيصر باعتبارهما يمثلان الطرفين الأدنى والأعلى فى علاقة لا تنهض على التكافؤ والانجذاب، بقدر ما تقوم على التفاوت والتناقض.

والنموذج التراثى بطبيعته أكثر رحابة وامتدادًا من الإشارة، لأنه يميل إلى التجسيد بقدر ما تجنح الإشارة إلى التجريد، وتزداد رحابته حين يستقطب إحساس الشاعر بتاريخ أمته فى فترة من فترات التفاعل والجيشان، فيكون للنموذج من سابق ارتباطاته وتداعياته فى ذهن المتلقى ما يضاعف قدرته على البثّ والعطاء، وما يهيئه لكى يكون قالبا رمزيا سخىّ الإيحاء. إن نموذجا تاريخيا جهير النبرة عالى الدوىّ كالحجاج بين يوسف الثقفى لا يصافح واعية القارئ العربى وهى فى حالة حياد أو ركود أو تجرّد، إنه يستفزّ أشتاتا من الوقائع والأحداث التى التبست به والتى اختزنتها الذاكرة، حتى ليصبح مجرد التلويح بالنموذج كفيلا بإثارتها وابتعاثها من مرقدها. لنطالع هذه المقدمة التى صدّر بها عبده بدوى قصيدته المطوّلة «من تجوّلات الحجاج فى الليل[١٧]»، ولنلاحظ كيف اختفى صوت الشاعر ليعلو صوت النموذج، ثم لنحاول أن نتذكر أين ومتى وممن سمعنا مثل هذا الصوت الذى لا يقدّم صاحبه صراحة :

يا أهْل الكوفة :
لا يجتمع اثنان
إن يجتمعا فالثالث سوف يكون السيف
لا يُلقِ إنسان أذنه
إن سار وخلّاها فسأقْطعها
وسأقْطع منه الكفّ
فلقد كان الأخْرى به

أن يحشرها فى أذنه
إشفاقا من صوت الحرف
يا أهل البصرة!
لن يذهب إنسان نحو المسجد
لتكون صلاة عشائه
من لم يلزم بيته
لم يلزمه عنقه
يا من ماتوا قبْلى!
أفُلَتُّم من بطشى
لكنّى أقتلكم فيمن أنجبتم
يا من لن أبصرهم من يومى هذا
إنّى فى هذى الساعة أقتلكم!!

فهذه المقدمة التى تفتتح عشر لوحات متوالية تدور جميعا فى إطار تراثى واحد، هى مقدمة «حجاجية» بالأساس، ليس فقط لأن الشاعر قد أعطى هذه المجموعة العنوان الآنف الذكر، بل لأن عناصر الصياغة وسمات الأسلوب تلفتنا بقوة إلى مثيلاتها فى خطبة الحجاج الشهيرة حين قدم العراق، ومن أبرز هذه السمات أسلوب النداء الذى يتكرر مع بداية كل مقطع : يا أهل الكوفة، يا أهل البصرة، يا من ماتوا قبْلى، ثم اقتران الطلب بالوعيد ممثلا فى التعقيب على صيغة الأمر بصيغة الشرط، بغية إثارة مكامن الفزع والرهبة فى نفسية المتلق : «لا يجتمع اثنان، إن يجتمعا فالثالث سوف يكون السيف، لا يلق إنسان أذنه، إن سار وخلّاها فسأقطعها، من لم يلزم بيته، لم يلزمه عنقه». هذا بالإضافة إلى قصر الجمل وتقابل الأجزاء، والجنوح -أحيانا- إلى الاحتجاج بالقياس المضمر، وجميعها ملامح أسلوبية تعطفنا بطريق غير مباشر

إلى النموذج التراثى، لا باعتباره واقعة تاريخية فقط، بل وبحسبانه تقليدا فنيا ونمطا تعبيريا يتغلغل عبر الرؤية الإبداعية للشاعر

وإذا كان اجتلاء النموذج المذكور فى شتيت من علاقاته المبتدعة والموروثة، قد أعان الشاعر على تصوير آثار هذه العلاقات فى أنماط اجتماعية مختلفة كالأطفال والشعراء والموالى والتوّابين والقُرّاء[١٨]، أولئك الذين تحمل أصواتهم نبرات روحية مظلومة فى مقابلة صوت الحجاج الضاغط الجهم، فإن ثمة من المحدثين من لا يقنع بالمادة التاريخية الطوعية التى يقدمها النموذج ، فهو يلجأ إلى تشقيقه من الداخل بدلا من الامتداد به وتعقّب أطواره، وهو يتعامل معه بطريقة رأسية بدلا من معالجته بطريقة أفقية. وأوضح ما نرى ذلك على وجه الخصوص فى نتاج الشاعر العربى المعاصر بلند الحيدرى، فكثير من قصائده يعكس ضروبا من الرؤى والتوليدات النفسية والشعورية، وغالبا ما يفضى به ذلك إلى شطر الشخصية الواحدة وتنويع وجوهها وتوزيع محاور الصراع ومنطلقات النظر فيما بينها، حتى يغدو النموذج ساحة لجدل داخلى متعدد الشخوص والأصوات.

فى قصيدة «أوديب» – من ديوان «رحلة الحروف الصفراء»[١٩] – يعمد الشاعر العراقى المعاصر بلند الحيدرى إلى توزيع الحديث على ثلاثة ألسنة لثلاثة وجوه تتناوب الظهور على مسرح العمل الشعرى: الصورة، أوديب، الكورس، فإذا أمعنّا النظر فى تجاعيد هذه الوجوه الثلاثة راعنا أنها جميعا لا تتجاوز أن تكون أقنعة لشخصية واحدة هى شخصية أوديب، أو لنقل إنها ثلاثة مخروطات عمودية لهذه الشخصية التى يطالعنا منها –أول ما يطالع– صوت «الصورة»:

وتصبح يداهُ
وتطلّ على ليل عيناهُ
وتغور خُطاه

أحلامٌ سوداء ومتاه
يا ألف سماء .. أين الله ! !

والذى يعنينا أن نلحظه من هذه الصورة الشبحية التائهة الملامح أن أبياتها الثلاثة الأولى تومئ إلى أوضاع مأساوية بالأساس، والبيت الثانى خلاصة إشارة إلى عَمَى أوديب، كما أن ثلاثتها تلجأ إلى استحضار الماضى عن طريق الجمل الفعلية التي تتصدرها الأفعال المضارعة: تصيح ، تطلّ، تغور؛ ولأنها أفعال فى الصورة وليست فى الأصل فهى تُسند إلى متعلقات هذا الأصل فى صيغة الغياب دون غيرها : يداه، عيناه، خطاه، حتى إذا ما انتقلنا مع بداية المقطع الثانى إلى عنوان فرعى آخر هو :« أوديب »، تحوّل الحديث من صيغة الغائب إلى صيغة المتكلم، لأن الصوت هنا هو صوت أوديب الأصل لا الصورة :

مهجور كالليل أنا ، كالصمت أنا مهجورُ
وهنا ، قرب يدى، ملء غدى
دنيايَ دجىً مقرورُ
بيداء ربداءٌ ونداء مبتورُ
ودهور تتساقط ، تجرفها أمواهُ
وأنا الإنسان المغرورُ . .
أغور، أغور، أغور، فأين الله ؟ !

فنغمة الرثاء التى كانت تبدو فى المقطع السابق وكأنها رثاء للغير، تتكرر فى هذا المقطع على لسان المتكلم نفسه، وعناصر المأساة الماثلة هنا فى اليد الممتدة والدجى المقرور - وظلام الدنيا معادل لظلام العين - والخطا الغائرة والاستفهام المستغيث عند نهاية الفقرة، هى بعينها عناصر المأساة فى الصورة، وحتى عندما يبدأ صوت الكورس فى الارتفاع مع بداية المقطع الثالث مؤْذنا بنفى الأسطورة وصورتها، فإن هذا النفى يتوجه إلى تلك العناصر المحورية التى تكررت فى المقطعين الأول والثانى :

ياصَمتا فى الروح المقرورة
يامدّة أيْدٍ مبتورة
اتركنا، لملمْ خطواتك
اتركنا، اغرز آهاتك فى ذاتك
من أىّ الأبواب المهجورة
ستعود حكاياتٍ، أحلاما، أسطورة
أو لونا منفيًّا فى صورة؟!

وينبغى ألاّ تخدعنا نبرة التشفّى و الزجْر التى تميز بها صوت الكورس، كما ينبغى ألا يخدعنا تحوّل الأسلوب إلى صيغة الخطاب ، مما يوهم بأن صوت الكورس إنما هو ردّ على صوت أوديب فى المقطع السابق؛ فالحقيقة أن الكورس ليس إلا وجها ثالثا من وجوه النموذج، وصوته ليس سوى درجة من درجات صوت النموذج الذى يبدو وكأنه لحن متعدد المقامات. وربّما أعان على ذلك التأويل ما يتصوره النقد الدرامى الحديث من أن الكورس فى صورته المعاصرة أصبح «أداة تعبير عن آراء الكاتب نفسه»[٢٠]، ومن ثم تغدو تجربة أوديب - كما تجلوها تلك القصيدة - ضربًا من النفى الباطنى أو التمرد النفسى تمارسه الذات تلقاء ذاتها.

ومع ذلك فإن أصالة الموروث لا تنهض شفيعا لقصور الشاعر أو تقصيره فى تمثّل التجربة الإبداعية وصياغتها، فهذا الموروث لا يحقق غايته الفنية ما لم تكن الحاجة إليه نابعة من داخل البنْية الشعرية ذاتها، وإذا اقتصر دوره على محض استعراض ثقافة الشاعر، أو كان مجرد استعارة يستعاض فيها ببعض الشخصيات والأحداث الوهمية عن شخصيات وأحداث حقيقية، فإن استخدامه لا يعدو أن يكون نمطا من المهارة العقلية التى ليس فيها كبير غناء من الناحية الفنية.

وإذا كان الافتعال فى توظيف الموروث خطرا يتهدد جهد الشاعر، فقد تفوقه خطورة ظاهرة «**الاصطلاح**» فى تكرار نماذج وإشارات تراثية بعينها؛ لأن هذا التكرار يفقدها ما تتميز به من تلقائية العطاء وعفوية التلق، ويفضى بها إلى حيث تصبح دوائر تعبيرية محدودة الدلالة، أو قوالب مجازية يصطلحَ عليها كل من المبدع والمتذوق نتيجة الدوران والمعاودة، وفى هذا المقام قد يجدر التذكير بأن الصياغة الشعرية صياغة تتميز بالخصوصية والابتكار ، وأن الطاقة التأثيرية لخاصيَة أسلوبية تتناسب تناسبا عكسيا مع تواترها، فكلما تكررت نفس الخاصية ضعفت مقوماتها الأسلوبية(٢١)؛ لأن التواتر يطفئ إشعاعها ويغلق منافذ البوح فيها. ومقياس السلامة فى كل الأحوال يتمثل فى دقة إحساس الشاعر برؤيته الإبداعية، وصدقه فى التماس ما يوحى بها دون تكلف أو تقليد.

مراجع وتعليقات:

(١) J. Stewart, Poetry in France and England, London, 1931, P. 109.

(٢) بدر شاكر السياب: شناشيل ابنة الجلبي - الطبعة الثالثة - دار الطليعة - بيروت سنة ١٩٦٧ - ص ١٥٢ وما بعدها

(٣) بدر شاكر السياب: أنشودة المطر - دار مجلة شعر - بيروت سنة ١٩٦٠م - ص ٩٦-٩٧

(٤) صلاح عبد الصبور: أحلام الفارس القديم - الطبعة الأولى - دار الآداب - بيروت - ص١٤

(٥) السابق - ص٦٩ - ٧٠

(٦) ديوان: الناس فى بلادى - الطبعة الأولى - دار الآداب - بيروت - ص ١٠٧

(٧) د. عبده بدوى: ديوان: دقات فوق الليل - الصادر سنة ١٩٧٧م - ص١٢-١٣

(٨) سورة يوسف - الآية ١٧

(٩) محمد أبو سنة: قصيدة: سؤال إلى أبى الهول - مجلة الشعر - يوليو سنة ١٩٧٦م - ص٦٦ -٦٧

(١٠) انظر فى أصل تلك الأسطورة: الدكتور احمد عثمان - أوديب بين أصوله الأسطورية وهمومه الوطنية على خشبة المسرح المصرى - مجلة البيان الكويتية - العدد ١٥٧- ص١٥٣.

(١١) أمل دنقل: البكاء بين يدى زرقاء اليمامة - القاهرة - بيروت سنة ١٩٧٣ - ص٢٨ - ٢٩

(١٢) أنظر: عبد السلام المسدى: الأسلوبية والأسلوب - الدار العربية للكتاب - ليبيا - تونس سنة١٩٧٧ - ص٨٢

(١٣) بدر شاكر السياب: قصيدة: إرم ذات العماد، من ديوان: شناشيل ابنة الجلبي - ص١٣ -١٤

(١٤) السابق - ص١٣٣ - ١٣٤.

(١٥) أحلام الفارس القديم - صـ ٩٧ وما بعدها

(١٦) البكاء بين يدى زرقاء اليمامة - صـ ١٠ وما بعدها.

(١٧) دقات فوق الليل - صـ ٦٢ وما بعدها

(١٨) بعض هذه الأنماط عناوين لقصائد فرعية داخل إطار «تحولات الحجاج»، ولهذا البعض - كذلك - حقيقته التاريخية، فموالى البصرة مثلا - وهم موضوع إحدى تلك القصائد - قد تعرضوا لبطش الحجاج حتى أنه أمر بإخراجهم وتوزيعهم على القرى، وأن يوسم اسم كل قرية على يد كل مولى أرسل إليها، حتى لا يبرح هذه القرية . انظر: فون كريمر - الحضارة الإسلامية - دار الفكر العربى - القاهرة - ص٨٦.

(١٩) دار العودة - بيروت سنة ١٩٧٤ - ص ٢٢ - ٢٧.

(٢٠) الكوميديا والتراجيديا - سلسلة عالم المعرفة - العدد ١٨ - ص٢٤٨.

(٢١) انظر لمزيد من التقرير فى هذا المعنى: الأسلوبية - مرجع سابق - ص٨٢.

المبحث الثامن

أصوات جديدة

أصوات جديدة*
فى الشعر السودانى الحديث

لم يتوقف نبع الشعر السودانى عن العطاء، تلك حقيقة أكدتها أصوات محمد الفيتورى وأقرانه من رعيل الشعر الحديث فى الخمسينيات والستينيات، ثم مازالت تتأكد عبر عديد من الأصوات الجديدة الواعدة، التى وإن لم تحظ بعد بما تستحقه من التبشير والتوفر والاهتمام، فلم تنقصها - مع ذلك - إمكانات التميز والتجويد والأصالة.

ولقد كنا فيما مضى نستقبل تجارب هذا الرعيل بمزيج من الإعجاب والاشفاق معا، وكان مبعث الإعجاب ما فى تلك التجارب من غضارة الرؤية الفنية، وجدة المعجم الشعرى، والقدرة على استغلال المعطيات التصويرية والموسيقية للشكل الحديث. ذلك أن نضال الانسان الافريقى فى هذه الفترة كان يجتاز آخر مراحل المواجهة مع سيد القارة الأبيض، وكانت نبرات التحرر واليقظة تملأ كل دروب الغابة السمراء وشعابها، فالتقط أشقاؤنا من شعراء السودان هذه النبرات المثقلة بأحلام البشارة وآلام المخاض جميعا، وواءموا بينها وبين مرونة الإيقاع فى الأوزان الصافية التى يتكئ عليها الشعر الجديد، ومن ثم بدت أصواتهم - آنذاك - وكأنها فى جهارتها ونبضها السريع أصداء الطبول فى الأرض العذراء، تدق معلنة بميلاد الانسان الافريقى بعد أن بعث من ظلام القرون.

وأما الإشفاق فكان مرجعه الخشية من أن تجمد خطوات هؤلاء الشعراء عند هذا المورد المحدود من موارد التجربة الشعرية، لأنه مهما بلغ من الثراء

---

* نشرت هذه الدراسة بمجلة الثقافة - القاهرة - عدد فبراير سنة ١٩٧٨م.

والخصوبة والعمق خليق بأن يغور ماؤه يوما ما، خاصة حين تخفت حدة الصراع من أجل التحرر السياسي، وتقبل مرحلة البناء الاجتماعى والنفسى بكل ما تقتضيه من عناء البحث عن أصالة الذات والهوية الحضارية المستقلة، وبكل ماتفرضه على التعبير الشعرى من إيحاء بهموم الانسان الافريقى ومطامحه، ووعى بتراثه المطمور عبر مئات من السنين. وقد تحقق بعض ما كنا نشفق منه، فانحسرت أصوات كانت عالية، وانزوى عن الركب حداة لم تعد نغماتهم المجلجلة قادرة على مواكبة الايقاع الثقافى والروحى الجديد، على حين بدأت أصوات أخرى تلتقط فى بطء وإصرار نبض هذا الإيقاع، لتعبر عنه بالرمز والأسطورة والموروث وشتى ألوان التقنية الفنية، التى تضيف لا إلى الشعر السودانى وحده، بل وإلى الشعر العربى فى جملته.

* * *

من أبرز آيات هذه الإضافة الفنية ذلك الديوان الذى صدر بالقاهرة للشاعر السودانى عمر عبد الماجد، والذى يحمل عنوان «أسرار تُمْبُكتُو القديمة»، وليس صدفة أن تكتب قصائد هذا الديوان فى الخرطوم وتنشر بالقاهرة، ذلك معلم آخر من معالم التواصل الوجدانى العميق بين الشعبين الشقيقين، أما غرابة العنوان فتلفتنا - منذ الوهلة الأولى - إلى ملمح أدائى وثقافى شديد الأهمية فى تكوين الوجه الفنى للشاعر، وهو ملمح يتمثل فى الوعى بالأصول الحضارية العربية من ناحية، ثم بالتراث الافريقى الزنجى من ناحية أخرى، «فتمبكتو هذه هى بؤرة تلاقى الحضارتين العربية والزنجية فى المنطقة السودانية من الغرب الافريقى منذ تدفق العرب على شمال القارة وانساحوا جنوبا عبر الصحراء الكبرى، اشتهرت فى التاريخ الافريقى بجامعتها التى كان يؤمها طلاب المعرفة من كافة أرجاء المنطقة السودانية، وبمدارسها القرآنية التى أسهمت إسهاما فعالا فى تعميق جذور الإسلام والثقافة العربية الإسلامية فى التربة السودانية». (١)

ان **نزعة «الاصطفاء»** المتمثلة فى الجمع - دونما افتعال - بين الموروث

العربى والموروث الافريقى تمتد إلى تشكيل النهج الفنى للشاعر، فهذا النهج يتنوع عبر مرحلتين متميزتين فى نتاجه، المرحلة الأولى تبدأ من أواسط الستينيات وتستمر حتى أوائل السبعينيات، وتستوعب قصائد مثل: «نهاية شئ»، «لحظات القلق المقدس إلى زهور»، «المرة الواحدة بعد الألف»، «غنائية صغيرة إلى زينب»، «الوتر الخامس لأقمار». والمرحلة الثانية تبدا من خواتيم المرحلة الأولى، وتمتد حتى اليوم لتجلو أحدث وجوه الشاعر، وإن لم يكن آخرها.

ورغم أن ثالوث الحب والحرمان والغربة هو المحور الذى تتركز عليه عدسة الشاعر فى معظم تجاربه، فإن تشكيلات هذا الثالوث تختلف فى المرحلتين، فهى فى الأولى تشكيلات رومانسية تستقى من تلك الدنان التى افتضها رواد جماعة «أبولو»، والتى اغترف منها بعض شعراء السودان كالتيجانى يوسف بشير، ثم عاد يحوم حولها بعض المحدثين من شعراء مصر، وها هى مرة أخرى تنبض بالحياة على قلم الشاعر السودانى الجديد، أو قل - بالأحرى - تنبض بالحسرة على الماضى، وتتطهر بالألم، وتلوذ بالدمع كما لاذ به سدنة الرومانسية فى عصرها الذهبى:

بالأمس جئتكَ يا طريق الدمع، يا نهر الألم
طفلا تهدّمه الرياح الهوج، يأكله العدم
بالأمس جئتك مترب القدمين منبوذ القيم
فمددت لى منك الجناح، رويتنى من مقلتيك
وغدوت تغسل كل أوجاعى وتحضننى اليك
واليوم تقبل كى تهدم ما بنيت بضفتيك
اليوم تقبل يا طريق الدمع، تنفض راحتيك[٢].

إن العبق الرومانسى فى هذه الأبيات لا يرتد فقط إلى ذلك التواصل بين

الشاعر ومفردات الطبيعة، ولا إلى تلك التغذية النغمية التى حرص عليها الشاعر حين لجأ إلى التقفية واجتزاء وزن الكامل، رغم أنه يتخلى عن الإطار العمودى جملة فى المرحلة الثانية من نتاجه، بل يرتد فى المقام الأول إلى تلك النبرة العاطفية الصريحة، والبث المباشر، والمكابدة الأسيانة التى لا تتوارى خلف نقاب الرمز أو موضوعية الصورة الشعرية، وحتى حينما يلوذ الشاعر بهذه الصورة للبوح بتلك النبرة العاطفية نراه يتكئ فى تشكيلها على مجاز جزئى محدد الدلالة : طرفه الحقيق معروف سلفا وطرفه المجازى واضح المفهوم، واضح الانتماء إلى نبع الطبيعة الذى طالما استمد منه الرومانسيون مفردات صورهم، نبع الشواطئ والأجنحة والعصافير والسحاب والمطر والشمس والقمر وما إليها :

أميرتى قُولِى متى
على مرافئ النجوم نبتنى لحبنا سكن
عصفورتان غنتا على مسالك النجوم فرحة وفى القمر
على مزالق الرخام رفتا مقاطعا شرودة وقلب
يفور صبوة، يفور ألفة، يفور حب
يغازل الضياء ريشها وينتثر
كسيرة.. كسيرة كألف نجمة تزف فى فرح.(٣)

وليس المقصود - بطبيعة الحال - أن نتخذ من تقرير هذه النزعة الرومانسية ذريعة للوثوب عليها أو إدانتها، بل - على النقيض من ذلك - نعتقد أن الرؤية الرومانسية كانت ومازال قادرة على إثراء الحركة الشعرية، شريطة أن يتوفر لها الشاعر القادر على التهدى إلى لغته الخاصة، وإلى معجمه التعبيرى والتصويرى الخاص، ذلك أن التراث الرومانسى قد خلف حصادا من الأخيلة والتراكيب لا يسهل الانفلات من إساره، وما أكثر أن ينسى المبدع نفسه فيقع رهين المعاد والمطروق، ومن ثم تبرز أهمية العثور على النبرة المتفردة وسط عشرات النبرات التى سبقت بها حناجر الآخرين، وهكذا فإن معاناة

الشاعر السودانى عمر عبد الماجد فى هذه المرحلة من حياته الفنية لم تكن معاناة من أجل التعبير عن نفسه وكفى، بل كانت - من وجه آخر - معاناة فى طريق البحث عن أمثل الأشكال لهذا التعبير، طريق البحث عن الكلمة التى لم يقلها سواه، والصورة التى لم تبدعها ريشة غيره، تارة كانت هذه المعاناة تنتهى بالتنويع على ألحان قديمة، فيقنع الشاعر بالمألوف والمتاح(٤)، حتى ولو لم يسلم من جفاف التعليل وعقلانية الترتيب:

أوّاه من رتابة التعليل والتعقّل العقيم
فقط لأنها
قد باعت الفؤاد خِبيّة لحفنة من الدرر
حدّثْتُهم - أميرتى - عن شاعر حزين
يموت ألف مرة على مذابح الغرام
فأجهشوا لحزنه بكاء
واستمطروا ترحما على فؤاده السماء.(٥)

وتارة أخرى تكلل المعاناة بالتأصيل ، ويجتنى الوجدان الشاعر ثمرات التعبير المتميز غضة ندية، فتكتسى الرومانسية الصريحة المباشرة نقابا شفيفا من الغنائية العذبة، ويحل منهج الانتقاء فى المعجم الشعرى محل التجميع والتداعى، وتنهض الصورة الفنية على عناصر وعلاقات غير مبذولة وغير مألوفة بمنطق العقل، وإن لم تكن - مع ذلك - غريبة بحسب منطق الشعور:

لو غُصتُ ياحبيبتى لألف عام
فى عينيك ما ارتويت
لو أصبح الفؤاد حول جيدك المنعم الجميل
عقد ماس ما اكتفيت
لو خِطْتُ من نهار العين شال مخمل لمنكبيك

لما وفيت يارفيقة الطريق.. ما وفيت
لأننى أود أن أصير ياحبيبتى إليك[٦].

* * *

ومن التشكيلات الرومانسية الجزئية إلى بناء الكل الفنى عبر وسائل الأداء الحديثة من رموز وأساطير وموروثات شعبية وتاريخية، هكذا يتدرج الشاعر فى قصائده : « هذيان على أعتاب قرطاج »، « وثيقة عشق قديم »، « دوار فى بحار العتمة »، « أسرار تمبكتو القديمة »، « نشيد الإنشاد »، « دون عنوان »، « فى حضرة شيوخ تمبكتو »، ورغم أن الشاعر هنا ما يزال يصطلى بأقانيم الحب والحرمان والاغتراب مثلما اصطلى بهاهناك، فإن البث والتقرير يفسحان الطريق للإيجاز والإيماء، أما التصريح والمباشرة فيستعاض عنهما بالصورة الشعرية المركبة، ونقول « مركبة » ولا نقصد بذلك امتدادها على اتساع القصيدة فقط ، بل نقوله وفى الاعتبار شفافية الصورة عن رؤى نفسية شديدة الكثافة والعتمة والتعقيد، ومن ثم يكون تركيب الصورة موازيا - أو معادلا - لتركيب الرؤية، إلى حد تبدو معه القصيدة وكأنها جملة من التداعيات التى لا رابطة بينها، وليست كذلك على الحقيقة، ولكنها عوالم النفس السحيقة تستعصى على البوح والاستقصاء والتحديد، فلا يكون أمام الشاعر والحالة هذه إلا أن يعالجها بما هو من طبيعتها، بالإيجاز الموحى، والانتقالات السريعة، وتبادل المدركات والصفات :

أيها القادم فى الفجر مع الريح العتيدة
راكضا. . .
خلف سرج الليل فى بيت قصيدة
أيها النسر الذى طوف آمادا بقلب العاصفة
ونزيف الشفق الراعف من شمس المدارات الوضيئة

وكهوف الليل، جوف الحوت، سر اللفظ، آفاق الخطيئة
أيها النخل الذى يقتات من أعصابنا
نسغ النساء..
ودموع الكبرياء
فلْتكن ليلتنا الصوم عن الوخز وأهوال الفجيعة

ودعك من العنوان الذى علقه الشاعر على هذه القصيدة حين أطلق عليها : «هذيان على أعتاب قرطاج»، ذلك أنها ليست بالقطع هذيانا، كما أن سيرة «قرطاج» لم ترد بها تصريحا أو إشارة، ولكن .. ألا نحس أن تنمية الصورة بقادم الفجر الذى يجتاز فلوات الريح ويطوف بمدارات الشمس ويغوص إلى قيعان البحار وكهوف الليل، ألا نحس أن تنمية الصورة على هذا النحو قد أوحت بما أراد الشاعر أن يوحى به من معانى المكابدة والانتظار واللقيا؟ ثم هل نكون بحاجة بعد إلى التوقف عند هوية ذلك القادم : أهو الماضى؟ أهو تذكار يعاود الشاعر كلما أجنه الليل؟ أم هو شيطان الشعر يطوى إلى صاحبه حدود الآن والمكان؟ هى جميعا إيحاءات مشروعة فى نطاق ذلك البناء الصورى المركب.

ولبناء الصورة على هذا النحو علاقة ببناء الرمز، ذلك أن الصورة فى ذروة إيحائها رمز، والعلاقة بينهما ليست علاقة مفارقة نوعية بقدر ما هى فى حظ كل منهما من التجريد، ومن ثم كان طبيعيا أن يفضى هذا التشكيل الصورى الموحى بالشاعر إلى **استخدام الرمز كتقنية أساسية** فى جملة من القصائد، ومنها قصيدة : «دون عنوان»، حيث يغدو طائر النورس بأجنحته المبسوطة صوب البحر رمزا لاغتراب الشاعر نفسه، ولأن الرمز هنا أجنبى البيئة والمذاق، إذ يرتد إلى أصول أوربية نجدها فى شعر بودلير ومسرح أنطون تشيخوف، فإن طاقته الإيحائية لا تعطى من الرحابة والعمق بقدر ما يعطيه رمز آخر يتكرر

وروده على قلم الشاعر، هو رمز «قرطاج» تلك القلعة المنيعة الشامخة، التى استوعبت أسرار العصور :

حضنتكِ قرطاجى الشامخة
فكنت نداء المسافات، نار التوجّد، سر العصور
ورقصة خيل الغزاة الأوائل عبر السهول
وكنتِ القصائد والمسبحة
وكنت الحسام الذى يستبيح حصون الممالك والأضرحة
وكنت المدائن.. كنت المآذن
كنت الخيول المطهمة الصافنات. .(٧)

فالبناء الرمزى هنا لا يرى عبر الجملة المفردة أو الصورة الجزئية، بل هو سمة فى نسيج القصيدة ككل ، وقد صاغ الشاعر رقعة هذا النسيج من خيوط شديدة التلاؤم : خيول الغزاة وسيوف الفاتحين والبوارج والموانئ والقلاع، ثم وجه كل هاتيك الخيوط للإيحاء بمعانى العراقة والامتناع والكبرياء فى هذه القلعة السامقة، وهى نفس المعانى التى يستشعرها إزاء تلك التى انجذب إليها «حتى الفناء»، وأنفق عمره منها بين مرارة اليأس ولذة الرجاء.

وربما ألمحت قرطاج بصبغتها التاريخية إلى اتكاء الشاعر فى رموزه على الموروث الأفريقى، وهو إلماح تغذيه إشارات الشاعر إلى جزيرة القرنفل وبرّ الزّنْج ومعبد البُركل وسواها، بيْد أن هذه الإشارات لاتشكل غير وجه واحد من وجوه التراث فى نتاج الشاعر، فبجوارها المذخور الشعبى، تتناقله الأجيال وتضيف إليه حتى يصبح له مذاق الأساطير، وبجوارها كذلك تلك الحدقة الحضارية التى تلملم أشعة الثقافتين العربية والزنجية فى بؤرة فنية واحدة، سواء من خلال تلك القصيدة التى خلعت على الديوان اسمها : «أسرار تمبكتو القديمة»، أو من خلال قصيدة : «فى حضرة شيوخ تمبكتو» التى تعتبر استقطابا

جيدا لأحدث ما وصلت إليه وسائل الشاعر فى التفكير بالموروث.

إن التراث فى تلك القصيدة الأخيرة ليس نقابا مجازيا يختبىء الشاعر وراءه، وليس جملة من البدائل الاستعارية يمكن ردها بالتحليل إلى معانى محددة ، وإنما هو مزيج من الرؤيا والرمز، هو تشكيل ترتد بعض وحداته إلى مصادرها من حلقات الذكر ومشاهد الانجذاب الصوفى، على حين يرتد بعضها الآخر إلى رؤى الغابة ومجالس الشراب وارتعاشات الرقص الوثنى، يؤلف الشاعر بينها جميعا بغية خلق مناخ وهمى يوحى بما فى تجربة الإبداع الفنى من رهق ونشوة :

الطبل عَوَى والنوبة نازفة..
فى حلقات الذكر.. فَدَّاخ العشاق
أرواح النهر، وخمر الرب، وهمس الأشواق
اعتنقت بالكلم القدسى وبوح الإطراق
صخبًا ، عرقًا، رهقا وغبار
وإسار دوار
أسرار الغابة فاجأها الطلق بجذع النار
فابتردت باللهب المشبوب وذاعت عَبْر الأسوار
عَبَقًا من طلع النّد ونشر العود وطمْى الأنهار
فَلَوات الجنّ غَزاها الحرف وَسلخَ النّصل بلحم الدار

فالتشكيل التراثى فى هذا المقطع من القصيدة تتنامى مفرداته للايحاء بجو التجربة الإبداعية وما فيها من مكابدة : حلقات الذكر تشى بما فى هذه التجربة من صخب وعرق ورهق، والغابة التى يأتيها المخاض بجذع النار تذكرنا - أولا - بشئ هو من صميم التربة الأفريقية، ثم تذكرنا - ثانيا - بما يقصه القرآن الكريم عن مريم حين أجاءها المخاض إلى جذع النخلة، بكل ما عسى أن يوحيه ذلك من آلام القلق المقدس فى ميلاد الكلمة الشاعرة. أما فلوات الجن

فتلفتنا بقوة إلى أساطير العرب عن شياطين الشعر ومصادر الإلهام الفنى، وفى كل الحالات نرى أنفسنا إزاء مفردات تشكيلية، قد تختلف منابعها من التراث، ولكنها تتآزر جميعا على الإيحاء بملابسات التجربة الإبداعية، تجربة الولادة الفنية بكل ما فيها من عذوبة ومن عذاب.

ولقد كان رعيل الخمسينيات فى الشعر السودانى من أسبق شعراء العالم العربى إلى تبنى الشكل الحديث والكتابة فيه والذود عنه، ولكن هذا الرعيل - شأنه فى ذلك شأن جمهرة غفيرة ممن دانوا لهذا الشكل - كانوا يدورون فى إطار إيقاعات معينة، توفر لهم حرية فى التعبير والتصوير أكثر من غيرها، ومن هذه الإيقاعات أوزان الرجز والمتقارب والمتدارك، ومن ثم حرموا أنفسهم - فى جل الحالات وليس فى كلها - من التنوع الموسيقى والثراء النغمى اللذين تتيحهما أوزان أخرى.

فى مقام الإيجابيات يذكر للقصائد موضوع الدراسة أنها تجاوزت هذا المنعطف فى حرص، فلم تقع رهينة أوزان بذاتها، بل عزفت على أكثر من وتر، وأضافت إلى إمكانات الرجز والمتقارب والمتدارك، إمكانات الكامل والوافر والرمل، وخاضت فى كل الأبحر الصافية - ذات التفعيلة الواحدة - التى يتعامل معها الشكل الحديث، وإن أسلمتها هذه الأبحر أحيانا إلى ظاهرة التدفق التى يعانى منها هذا الشكل، حين يسترسل المبدع مع إغراء التفعيلة الواحدة فيدير البيت الشعرى ويطيله ويستطرد به، حتى يغدو هذا البيت مقطعا بكامله أو فقرة برمتها، وحتى يلهث القارئ وراءه عبر عديد من الأسطر الشعرية. وقد يكون فى هذه الظاهرة ما يعين على وحدة الصورة أو اللوحة التى يرسمها الشاعر، ولكنها - بالقطع - ينبغى أن تقترن بالحذر الشديد، كيلا تفضى إلى رخص موسيقية كتلك التى ترخصها الشاعر فى المقطع الأول من قصيدته «رؤيا البركل» ، وهو من المقاطع القليلة التى تحتاج إلى إعادة نظر حتى تتوفر لها الصحة الموسيقية.

والصحة فى الشكل الشعرى لا تتجزأ، لأن الشعر فن باللغة قبل أى اعتبار آخر، ولأن سلامة الاشتقاق والتركيب لا تقل خطرا عن سلامة النغم ودقة الإيقاع، وبخاصة إذا كان المبدع ممن يمتلكون القدرة على تحقيق هذه السلامة فى جوانبها التصويرية والموسيقية واللغوية، ومن ثم لا نرى مسوغا لاستعمال الشاعر وصف «نشوانة» مكان «نشوى»، ولا لاستخدام «المهاب» بدلا من «المهيب»، وبالمثل لا نرى وجها من الصحة فى ذلك الوتر الذى «دغدغه الشاعر آنا فعماه الدمع»، لأن هذا الفعل فى صيغته المجردة لا يأتى متعديا، اللهم إلا إذا كانت ضرورة الوزن هى التى ألجأته إلى غير قصده، وفى تلك الحالة قد يتعين علينا أن نتذكر هذه الحقيقة التى لا تحتاج إلى برهان، وهى أن الصحة والجمال فى الشعر توءمان.

مراجع وتعليقات:

(١) عمر عبد الماجد - أسرار تمبكتو القديمة - دار روز اليوسف - القاهرة - ١٩٧٧م.

(٢) من قصيدة: «نهاية شىء» - ص ٤٠.

(٣) من قصيدة: «لحظات القلق المقدس» - ص ٤٤ - ٤٥

(٤) لعل من أبرز الأمثلة على ذلك أن يقع فى قصائد الشاعر بعض تعبيرات بعينها من شعر الآخرين. انظر قصيدة للشاعر بعنوان «مناحة الأربعاء» - ديوانه ص ٦٤ - وقارنها بقصيدة «تموز جيكور» للشاعر العراق الراحل بدر السياب - أنشودة المطر - بيروت سنة ١٩٦٠م - ص ٩٩.

(٥) قصيدة: «المرة الواحدة بعد الألف» - ص ٤٨.

(٦) من قصيدة : «غنائية صغيرة الى زينب» - ص٥٢

(٧) من قصيدة : «وثيقة عشق قديم» - ص١٤

أهم المراجع العربية والأجنبية

١ - إبراهيم ناجى: ديوان ناجى - دار المعارف - مصر سنة ١٩٦١.

٢ - د. إحسان عباس

اتجاهات الشعر العربى المعاصر - عالم المعرفة - العدد الثانى - الكويت

٣ - أحمد عبد المعطى حجازى

مدينة بلا قلب - الطبعة الثانية - القاهرة سنة ١٩٦٨ م.

٤ - أرسطو

الخطابة - ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى - بغداد سنة ١٩٨٠ م.

٥ - اليزابيث درو

الشعر كيف نفهمه ونتذوقه - ترجمة الدكتور محمد إبراهيم الشوش - بيروت سنة ١٩٦١.

٦ - أمل دنقل

البكاء بين يدى زرقاء اليمامة - القاهرة سنة ١٩٧٣.

٧ - أناتول فرانس: الأعمال الكاملة

٨ - أوستن وارين، رينيه ويليك: نظرية الأدب

ترجمة محيى الدين صبحى - دمشق سنة ١٩٧٢ م

٩ - إيليا الحاوى

عمر أبو ريشة - دار الكتاب اللبنانى - بيروت سنة ١٩٨٠ م

١٠ - بدر شاكر السياب: أنشودة المطر - بيروت سنة ١٩٦٠ م

١١ - بدر شاكر السياب: شناشيل ابنة الجلبى - بيروت سنة ١٩٦٧ م.

١٢ - التذوق الأدبي
مجموعة دراسات (باللغة الروسية) - لينتجراد ١٩٧١.

١٣ - تيمو فييف
أسس نظرية الأدب (باللغة الروسية) - موسكو ١٩٧١ م

١٤ - خليل حاوى: الناى والريح - بيروت ١٩٦١ م

١٥ - روزنتال (م.ل): شعراء المدرسة الحديثة
ترجمة جميل الحسنى - بيروت ١٩٦٣.

١٦ - ريتشاردز: مبادىء النقد الأدبي
ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوى - القاهرة سنة ١٩٦٣.

١٧ - سيسيل دى لويس: الصورة الشعرية
ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرين - بغداد سنة ١٩٨٢.

١٨ - صلاح عبد الصبور: الناس فى بلادى
الطبعة الثانية - دار الآداب - بيروت سنة ١٩٦٥.

١٩ - صلاح عبد الصبور: أحلام الفارس القديم
دار الآداب - بيروت سنة ١٩٦٤.

٢٠ - د. صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى - القاهرة سنة ١٩٧٨.

٢١ - عباس محمود العقاد
شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى مكتبة النهضة - القاهرة

٢٢ - عبد السلام المسدى: الأسلوبية والأسلوب
الدار العربية للكتاب - ليبيا سنة ١٩٧٧.

٢٣ - عبده بدوى: دقات فوق الليل - العراق سنة ١٩٧٧ م

٢٤ - د. عز الدين إسماعيل: روح العصر - بيروت سنة ١٩٧٢.

٢٥ - د. على عشرى: عن بناء القصيدة العربية الحديثة - القاهرة ١٩٧٨

٢٦ - على محمود طه: ديوان على محمود طه
دار العودة - بيروت سنة ١٩٧٢.

٢٧ - عمر أبو ريشة: ديوان عمر أبو ريشة - بيروت سنة ١٩٧١.

٢٨ - عمر عبد الماجد
أسرار تمبكتو - دار روز اليوسف - القاهرة سنة ١٩٧٧.

٢٩ - ابن قتيبة: الشعر والشعراء - تصحيح مصطفى السقا وآخرين
الطبعة الثانية - القاهرة.

٣٠ - د. محمد مندور: النقد المنهجى عند العرب - القاهرة سنة ١٩٤٨.

٣١ - محمود حسن إسماعيل: أين المفر - الطبعة الأولى - القاهرة

٣٢ - محمود حسن إسماعيل: نار وأصفاد - مكتبة الأنجلو - مصر.

٣٣ - محمود حسن إسماعيل: قاب قوسين
دار العروبة - مصر سنة ١٩٦٤ م

٣٤ - د. مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة - دار المعارف - مصر سنة ١٩٥١.

٣٥ - مولوين ميرشنت، كليفورد ليتش: الكوميديا والتراجيديا
ترجمة د. على أحمد محمود
العدد ١٨ من سلسلة عالم المعرفة - الكويت

٣٦ - نازك الملائكة: عاشقة الليل
الطبعة الثانية - بيروت سنة ١٩٦٠ م

٣٧ - نازك الملائكة: قرارة الموجة - بيروت سنة ١٩٥٧ م.

٣٨ - نازك الملائكة: شظايا ورماد - الطبعة الثالثة - بيروت ١٩٥٩ م

٣٩ - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر - دار العلم للملايين - بيروت

٤٠ - نزار قباني: الأعمال الكاملة - بيروت

٤١ - هيجل: الأعمال الكاملة

٤٢ - Basler, R. R.,
Symbolism and Psychology in Literature, New Brunswick, 1948.

٤٣ - Bowra, C. M.,
The Heritage of Symbolism, London, 1959.

٤٤ - Daiches, D.,
Critical Approaches to literature, london, 1969.

٤٥ - Kratshkovsky,
Selected Works, vol. II. Moscow, 1956.

٤٦ - Stewart, J.,
Poetry in France and England, London, 1931.

● دوريـــات:

الأديب - بيروت

البيان - الكويت

شعر - بيروت

الشعر - القاهرة

الفكر العربي المعاصر - بيروت

فهرس الموضوعات

رقم الإيداع		١٩٨٤ / ٤٩٩٥
الترقيم الدولى	٨-٠٩٩٨-٠٢-٩٧٧	ISBM

١١ / ٨٤ / ٣

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

